RAGGUAGLI DI PARNASO

PIETRO PANCRAZI

Ragguagli di Parnaso

(1919-1920)

VALLECCHI EDITORE FIRENZE

Caro Missiroli,

Raduno qui — per le solite ragioni, ma senza le solite scuse — alcuni scrittarelli letterarii, usciti la più parte nel *Resto del Carlino* — te direttore — tra il 1919 e il '20.

Vedo che, prendendo a pretesto queste date, potrei dire ora che qui ho tentato un assaggio della letteratura italiana modernissima — spiriti e forme — quali si presentavano a uno spettatore disinteressato nei primi anni della guerra finita. Ma il discorso è così facile, che mi par meglio lasciarlo lì. E poi tu sai troppo bene che, dicendo così, per cogliere un'occasione, forzerei il vero; e che questi *Ragguagli di Parnaso* furono invece scritti e pubblicati, uno per uno, come il caso si presentava, senza pretesa di unità o d'*insieme*, nè altra ambizione da parte mia.

I *Ragguagli*, se consenti, portano il tuo nome amico, per gratitudine alla tua prima ospitalità, e in ricordo delle nostre peripatetiche notti bolognesi. E anche perchè alla tua fatica, altrimenti meritoria, di istigatore e di scrittore morale mi pare bene adattarsi — auguralmente — la seconda parte del vecchio titolo del Boccalini: “ pietra del paragone politico „.

Addio; il tuo

PANCRAZI.

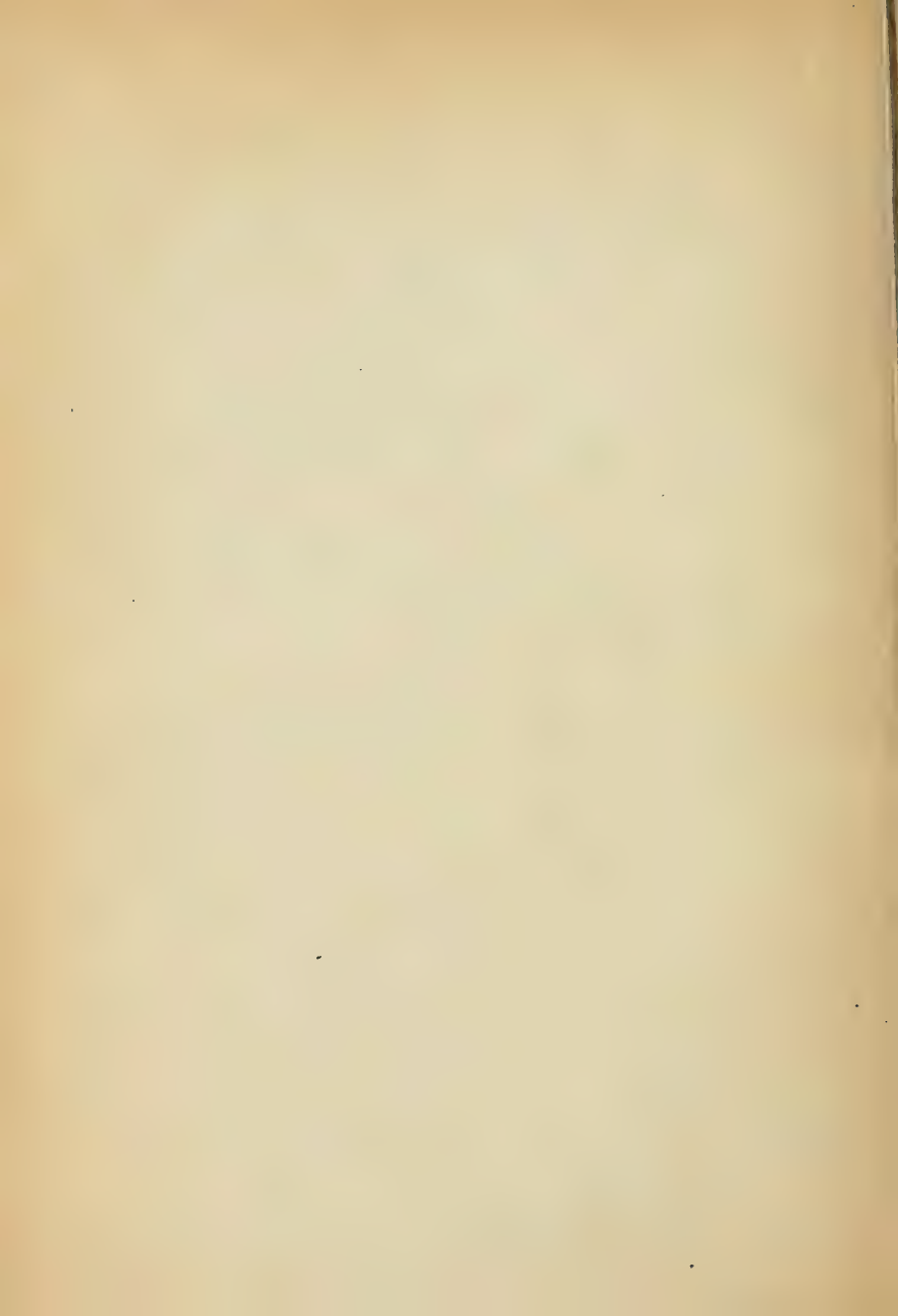
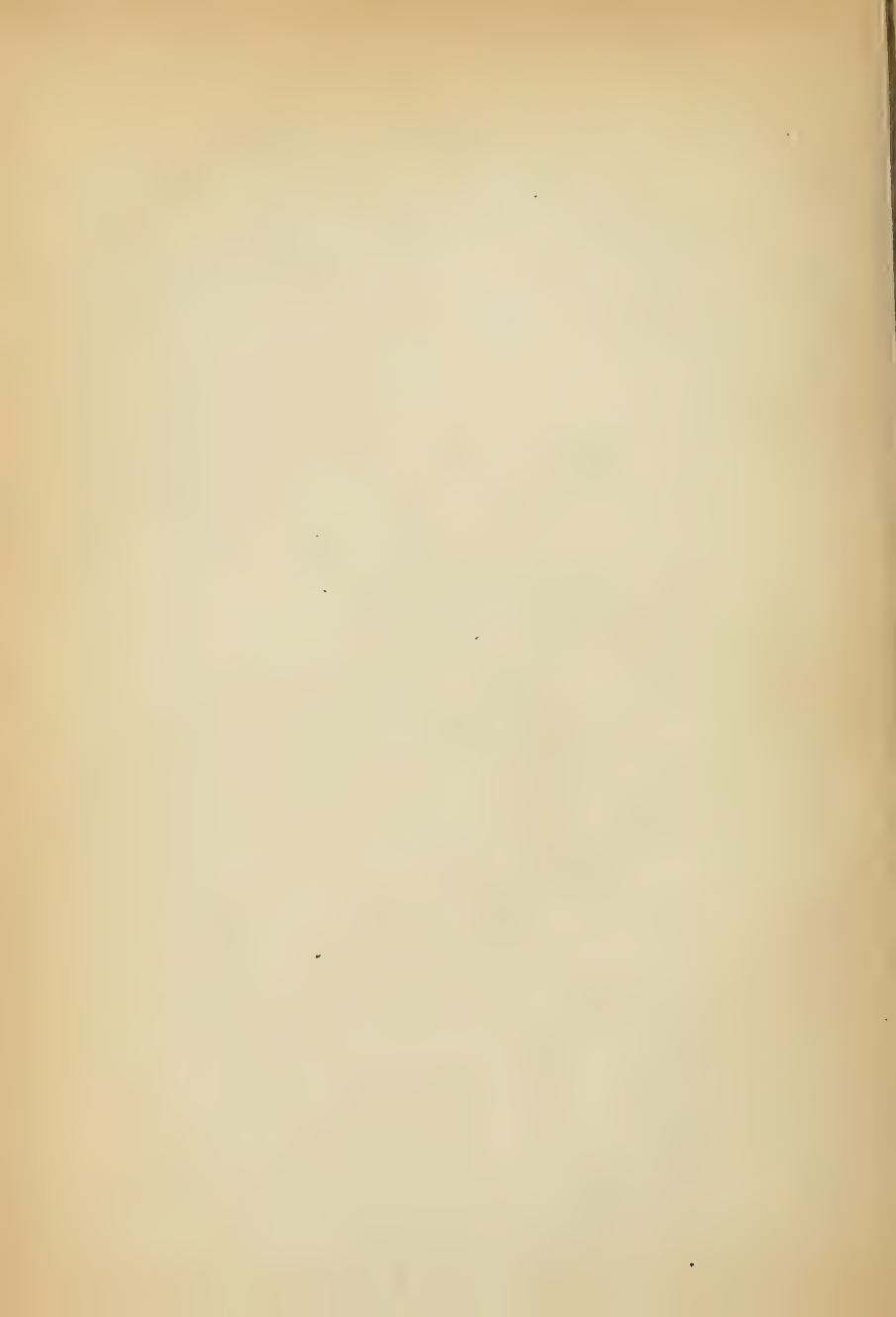
a Mario Missiroli:

Fontocchio (Cortona) 22 settembre 1920.

Se tu fossi mediocre poeta, ed io fossi tuo amico, io non parlerei mai dei tuoi versi.

MANZONI *(a V. Monti)*.

Quand'ho un amico orbo, io lo guardo di profilo.

JOUBERT.

ALFREDO PANZINI

Più d'uno si dev'essere chiesto dove mai sarebbe andata a finire la vocazione letteraria di Alfredo Panzini se (metti caso) la donna non fosse stata ancora inventata. Sono diversi anni ormai (e diciamo pure che è dalla pubblicazione di *Santippe)* che la sensibilità e la prosa di Panzini vibrano di preferenza, e quasi esclusivamente, intorno a una sciarada femminile. Un pedinatore letterario assicura addirittura di aver sorpreso Alfredo Panzini, non è molto, sulla piattaforma di un tram romano che rivolgeva a se stesso, ma a voce alta e in tono interrogativo, i termini dell'indovinello: — La donna è una creazione di Dio? (No). Allora è una invenzione dell'uomo? (Nemmeno). La donna non è altro che un'invenzione della donna.

Lasciamo andare. Ma il curioso è che, a giudicar dai principii, la letteratura e l'arte di Panzini sembravano messe per tutt'altra strada da questa, e che, guardando, questa conversione (negativa) alla donna sta simbolicamente a rappresentare nella sua vita di scrittore, non soltanto una scelta di nuovi argomenti e di nuovi pretesti, ma addirittura uno svolto, o, se vo-

lete, una crisi che l' ha turbato e impegnato per intero.

Dal *Libro dei morti,* il primo libro di Panzini ristampato dopo ventisette anni, da *La Voce* di Roma, all'ultimo romanzo *Io cerco moglie* (Treves, Milano), attraverso dieci volumi, chi volesse potrebbe rintracciare agevolmente i segni di questa graduale trasformazione, nella quale la donna *(il problema della donna* — come dicono) ha finito per assumere un aspetto e una significazione di simbolo: quasi fosse il *resumé* di tutti gli altri dubbi e turbamenti della vita.

Questo scrittore era nato con l'aspirazione a essere un uomo sereno, alla buona, all'antica (un carducciano, per intendersi, senza politica), e insieme col malanno intimo di una suscettibilità, e come di un' irritabilità continua e gelosa, dinanzi a tutti gli aspetti e a tutti gli incontri della vita. Panzini si trovò così, fin dal principio, a dover conciliare nell'arte questa sua natura contraddittoria: da una parte, l'aspirazione alla serenità, che arrivava fino a vagheggiare l' idillio, e dall'altra una prontezza e mobilità di impressione e di reazione quasi irascibili dinanzi alla vita contemporanea.

Il suo primo libro — *Il libro dei morti* — scritto a trent'anni, testimonia (dice ora la prefazione) di quel malessere che fin d'allora l'autore confusamente provava davanti alla civiltà dei 1890, di quell'amore che aveva di una vita più sana, più semplice, più umana, cioè più religiosa. E il libro manifestava allora questo sentimento e lo risolveva in forme nostal-

giche verso quelle consuetudini pacifiche, tranquille, oscure sulle quali, ai primi dell' 800, poteva condursi la vita di una famiglia, di buona gente, in un paesello dello stato pontificio. Molti di coloro che sono stati punti o colpiti più tardi dalle sue ironie, o dalle sue condanne, troveranno una maligna consolazione nel pensiero che, nel '93, il Panzini, a trent'anni, cominciava la sua carriera di uomo scontento rimpiangendo, a suo modo, *i tempi del Papa.*

E il modo (a parte « reminiscenze di scuola, di letteratura » e « certe ingenuità narrative », denunciate oggi dallo stesso autore) non differiva gran che da quello che doveva essere poi il *modo* di Panzini: una narrazione svelta e frequentemente spezzata da aperture liriche e da ammonimenti morali, condotta da uno stile mobile e disinvolto, che ci tiene ad aver sapore casalingo, e di buona scuola, e si compiace talora, con accortezza, di legature e frasi in disuso.

Le donne non occupano qui più del naturale, e certo non preoccupano Panzini; allo stesso modo che, pure ispirandogli pagine di schietta bellezza, non lo preoccupano nella *Lanterna di Diogene,* il libro che uscì quattordici anni più tardi, e nel quale Panzini trovò una pacificazione definitiva, e a suo modo perfetta, alla contraddizione intima, idillico-ironica, della sua natura.

È certo che Panzini non è stato mai così armonico, così equilibrato, e insieme, così completo come nella *Lanterna.* Scritto a quarantaquattr'anni, quello è il libro della maturità che riassume e dà la misura

di un temperamento, e insieme accenna i germi delle possibili derivazioni. Tralasciando qui ogni considerazione propriamente letteraria, il gusto maggiore che ancora proviamo alla lettura della *Lanterna* è dovuto a quel senso di natività, di freschezza, di sanità che vediamo esprimersi continuamente sopra un pericolo di turbamento. Un'acqua chiara che tremola scendendo, e vibra; e della quale tanto più volentieri godiamo, quanto più vediamo, d'attimo in attimo, per quel vibrare, la possibilità che essa s'offuschi e s'intorbidi. Ne nasce un'impressione insieme di serenità e d'amarezza, di confidenza e di dubbio; e, infine, ci par miracolo che le pagine di quel libretto possano fino all'ultima continuare a cantare, pur nel variare dei toni, belle schiette e pericolose come sono.

Ma dopo quel libro, o, se volete, dopo *Le fiabe della virtù* che alzarono in una forma narrativa e drammatica quella compostezza e insieme quella commozione di giudizio — l'equilibrio di Panzini si turbò, si ruppe, alla fine si capovolse. Gli elementi di dubbio, di turbamento che eran rimasti come il substrato ironico e critico dei suoi idilli amari, da allora si affacciarono in modo diretto, in persona prima, alla superficie della sua prosa; insistettero, ripetendosi, fino a dilagare e a prendere il sopravvento. Comincia da qui il giuoco scoperto della irritabilità di Panzini; e comincia proprio con un nome di donna, con *Santippe:* il libro della crisi, nel quale cominciò a incrinarsi visibilmente l'equilibrio idillico-ironico della *Lanterna* e delle *Fiabe.*

Da allora, solo in momenti rari e fuggevoli Panzini ritroverà l'unità della sua natura; e in quei momenti, per il travaglio sofferto e vinto, la sua voce avrà (come nel capitolo su Pisa, nel *Viaggio d'un povero letterato*, nella prefazione alla *Madonna di Mamà*, e in certe pagine di *Il Diavolo nella mia biblioteca)* accenti insoliti di commozione e come d'autorità lirica. Ma insomma, pure prendendo e considerando questi stacchi e queste divisioni con discrezione, è facile vedere come solo dopo *Santippe*, e da lì sempre più, ogni argomento, senza ritegno, ogni pretesto, ogni aspetto della vita è stato sufficiente a eccitare e a smuovere la sensibilità di Panzini: Panzini e l'amore, Panzini e il progresso, Panzini e il matrimonio, Panzini e il bolscevismo, Panzini e la Russia, Panzini e la guerra, Panzini e le donne, le donne, le donne, le donne.... In verità, non si vede più il momento di arresto. In uno qualsiasi dei trecentosessantacinque giorni dell'anno, pare che Panzini possa raccontare nella sua prosa tutte le ore della sua giornata, da quella in cui esce dai lenzuoli all'altra in cui ci rientra: senza nè un'interruzione nè un salto.

Ed è naturale, alla fine, che la natura dello scrittore — la ironia, il suo umorismo — non abbiano reagente egualmente felice per tutti gli argomenti e le cose che la sua mente o soltanto i suoi occhi incontrano e raccolgono nelle troppe ore della giornata. È per questo che la sua ironia intorno a una cosa si rarefà talora fino a fare semplicemente la cronaca della cosa stessa; ed è così che nasce talvolta, per il lettore ignaro, un

dubbio giustificato: ma questo che leggo è squisitamente spiritoso, o è leggermente idiota?

Punto d'arrivo supremamente ironico d'ogni situazione umoristica.

Se vogliamo accettarlo, dobbiamo anche riconoscere che questo ultimo romanzo *Io cerco moglie*, per la sua dispersione e saltuarietà e per la sua inconseguenza, è il capolavoro di un umorismo che si è rivolto e si è esercitato su se stesso fino al punto di inghiottirsi e di distruggersi. Ne resta allo scrittore una piega di scontento, e come un'ombra di dolore; in che è la sua migliore nobiltà. (Verrà pure il giorno in cui basterà che l'uomo si guardi allo specchio, per scoppiare a ridere.... o a piangere!)

Poichè, senza essere un logico o un pensatore — o forse appunto per ciò — Panzini *soffre* il suo pensiero. In lui non solo la sensibilità, ma anche la facoltà di comprendere è sempre allo stato di irritazione; non conosce riposo, ma è anche incapace di sviluppo. Il suo pensiero accenna, stuzzica, si ritrae: per forza deve sempre ricominciare. E non sempre può; si direbbe allora che la *voglia di pensare,* tra intenzioni e sottolineature, supplisca in Panzini la realtà del pensiero.

E questo giuoco di dubbii, di ironie, di sdegni, queste meraviglie e queste irritazioni, per largo che sia il loro giro, finiscono sempre per rivoltarsi, quasi a un bersaglio convenuto, contro la sciarada insolubile della donna. Negli oggetti e negli atti del suo lusso, nell'indifferenza e nella provocazione della sua bel-

lezza, la donna ha finito per significare per Panzini, come in simbolo, tutto ciò che nel mondo lo invita e lo respinge, lo irrita e non si lascia nè cogliere nè risolvere. In verità la sorte dello scrittore sembra più infelice di quella del suo Ginetto Sconer: Panzini è destinato a cercar moglie per tutta la vita.

ERCOLE LUIGI MORSELLI

In meno di dieci anni il nome di Morselli è comparso due o tre volte nelle cronache (piuttosto magre) della letteratura contemporanea con adesioni e consensi così onesti e anche lieti che sembravano ogni volta doverne consacrare la fama. E la fama poi, a dir vero, non venne mai.

La notorietà di Morselli durava ogni volta il tempo giusto sufficiente ad esaurire l'edizione del suo libro nuovo, o a portare in giro, per i principali palcoscenici, il suo ultimo dramma.

Due drammi e due volumetti di prose, in dieci anni, son pochi, anche se prose e drammi, abbiano avuto, al loro apparire, le più liete accoglienze (1). In Italia ogni scrittore che aspiri a non essere dimenticato, deve rassegnarsi a considerarsi un po' come il servitore della sua fama. E la fama non è forse così difficile a raggiungere, quanto poi è faticoso conser-servarla. Perchè durino, la memoria e l'ammirazione

(1) E. L. MORSELLI: *Favole dei re d'oggi*, 1919, seconda edizione, Ed. Vallecchi, Firenze; *Storie da ridere e da piangere*, Treves, Milano, 1919; *Orione e Glauco*, tragedie, idèm.

dei lettori ogni anno — o più volte in un anno — vogliono esser risvegliate e rinnovate: e noi sappiamo che scrittori anche di ottima natura e già celebri, hanno sacrificato più d'una volta a questa esigenza del pubblico, la spontaneità e la libertà della loro ispirazione. Tanto più doveva soffrire di questa sorte uno scrittore che, come Morselli, a ognuno dei suoi lavori, — distanti, nel tempo, e diversi — sembrava cercare la strada per chiarire a se stesso la sua natura, più che non riuscisse a esprimere agli altri, in forma d'arte, la misura piena ed esatta di sè.

Da principio, la natura di Morselli sembrò tenere del carattere ironico. Il suo primo libro — *Favole per i re d'oggi* — raccoglie, sul filo di una stessa intenzione, alcune parabole animalesche o di piante, intese a dimostrare quel lato o rovescio di ogni virtù che, sotto benigno aspetto, ha la sostanza di un difetto, di un vizio e di un egoismo.

La gratitudine, la pazienza, la gloria, l'amore, il diritto e il dovere, le virtù teologiche e le cardinali, e le altre che ne derivano, e tutti i vizii infine che sembrano opporvisi, sono simbolicamente affidati ad animali domestici o feroci, a piante e a pesci parlanti affinchè, con un esempio e una immagine, rendano al lettore il senso riposto, o l'intenzione ironica o scettica dello scrittore.

Esempi e immagini, non sempre nascono spontanei e naturali: spesso anzi sembrano piuttosto prodotti a forza dall'intenzione dello scrittore che dedotti naturalmente dall'osservazione della realtà.

Il procedimento di Morselli è esattamente inverso a quello da cui nascevano le *Histoires naturelles* di Iules Renard.

Renard guardava gli animali e — attraverso le loro immagini — ricordava gli uomini — quando li ricordava —, involontariamente. Morselli invece pensa agli uomini — ai vizii o alle virtù umane — e cerca di rappresentarne il senso riposto o che tale gli sembra attraverso l'esempio, talora faticosamente cercato, di animali o di piante.

È persino inutile dire che altrettanto distante Morselli si mostra dai favolisti classici. In questi, si sa che i due momenti — l'allusione umana e la realtà della favola — si incontravano e si temperavano scambievolmente, fin da principio, in un equilibrio sano e forte di realismo e di simbolo. In questo senso i favolisti e le loro favole stanno, in ogni letteratura, a significare il raggiungimento di una di quelle sapienze perfette, che si ottengono solo a prezzo di tutte le esperienze. Ed è per questo appunto che i favolisti hanno, nelle letterature, l'aspetto di evangelisti o di santi padri.

Ma lo spirito di Morselli invece è ironico, nostalgico. Meglio, dunque, quando queste sue ragioni autentiche si manifestano palesemente. La *Gloria*:

« Un branco di pazzi leopardi correva giù, a salti e a capriole, lungo la riva di un torrente, sotto il plenilunio. Videro una iena: — Ehi! amica! le gridarono: — Passano cento cavalli, stanotte, per la strada carovaniera. Li manda il Sultano alla Mecca. Devono

essere carne fine! Son pochi gli uomini di scorta. Pranzo sicuro! di quelli che capitan di rado! Vieni con noi! — Tanti auguri, ma non posso — rispose la iena, riavviandosi in fretta per la sua strada. — Perchè? le gridarono dietro i leopardi. — Debbo andare al cimitero, rispose quella, sorridendo di lontano. Una volta, ve ne ricordate ancora, amici miei? eravamo un branco, briachi di giovinezza e di speranze; scendevamo anche noi giù per un torrente sotto un plenilunio sereno. Incontrammo la Gloria. La invitammo a cena con noi. E ci rispose come quella iena! »

Qui forse è il significato più intimo e certo dello spirito di Morselli: una specie di timidità, di nostalgia, e come di gracilità lirica, che si appoggia all'ironia, nel primo libro; e cercherà la sua strada più tardi nel realismo insieme autobiografico e avventuroso di alcune novelle (tra *Le storie da ridere e da piangere*, raccolte dal Treves si legga: *Italien*, *Liege*, *Blut* e *La vita allegra!*) nelle quali una ironica autenticità di sofferenza fa pensare al primo e migliore Benelli.

Ma infine la vena segreta di lirica nostalgica e appassionata, che lega tutte le esperienze letterarie di questo autore — si apre e chiarisce nel canto, modesto ma schietto, delle due favole drammatiche — *Orione* e *Glauco* — che si son seguite dopo distanze e riposi di anni.

Il ricordo mitico, in questi idilli tragici, è lontano da ogni velleità classicista. Morselli non è stato ten-

tato dal mito nè per riviverlo con senso esterno e distante (come D'Annunzio), nè per trasportarlo a significazioni nuove, (com' è nel classicismo moralistico di alcuni ultra decadenti francesi) e neppure per trarne occasione spicciola (pensate ai tentativi di Ettore Romagnoli) a mostrare abilità esterne di letteratura e di forma.

In Italia dove ogni lettore nasconde l'anima di un professore mancato, non è facile comprendere come un autore possa servirsi di nomi e di favole antiche con la stessa indipendenza di cultura e di spirito con la quale ritaglierebbe un fatto di cronaca dalla quarta pagina di un giornale. Eppure proprio questo è il caso di E. L. Morselli. Il suo giovane *Orione*, spavaldo e ironico, terror di nemici e seduttore di donne, orditore di beffe e di stragi, che si gode la regina sotto gli occhi del re, e innamora intanto la principessa che assiste alla scena, che converte in reggia l'osteria paterna, e muore poi — lui, sterminatore di belve, e vincitor di Diana —, per la puntura d'uno scorpione — sarebbe indifferentemente potuto diventare — quanto al soggetto — un Giannettaccio di dramma fiorentino, o un qualunque avventuriero vagabondo contemporaneo.

E *Glauco* che lascia la piccola Scilla, la pastora del suo umile amore, tenta le avventure della terra e del mare, vince persino la lusinga di Circe; ma, quando torna alla sua terra, e trova morta la giovane amante, sente che tutto ciò che compì fu vano, e vuole essere sprofondato, legato in croce con lei all'ancora, nel mare

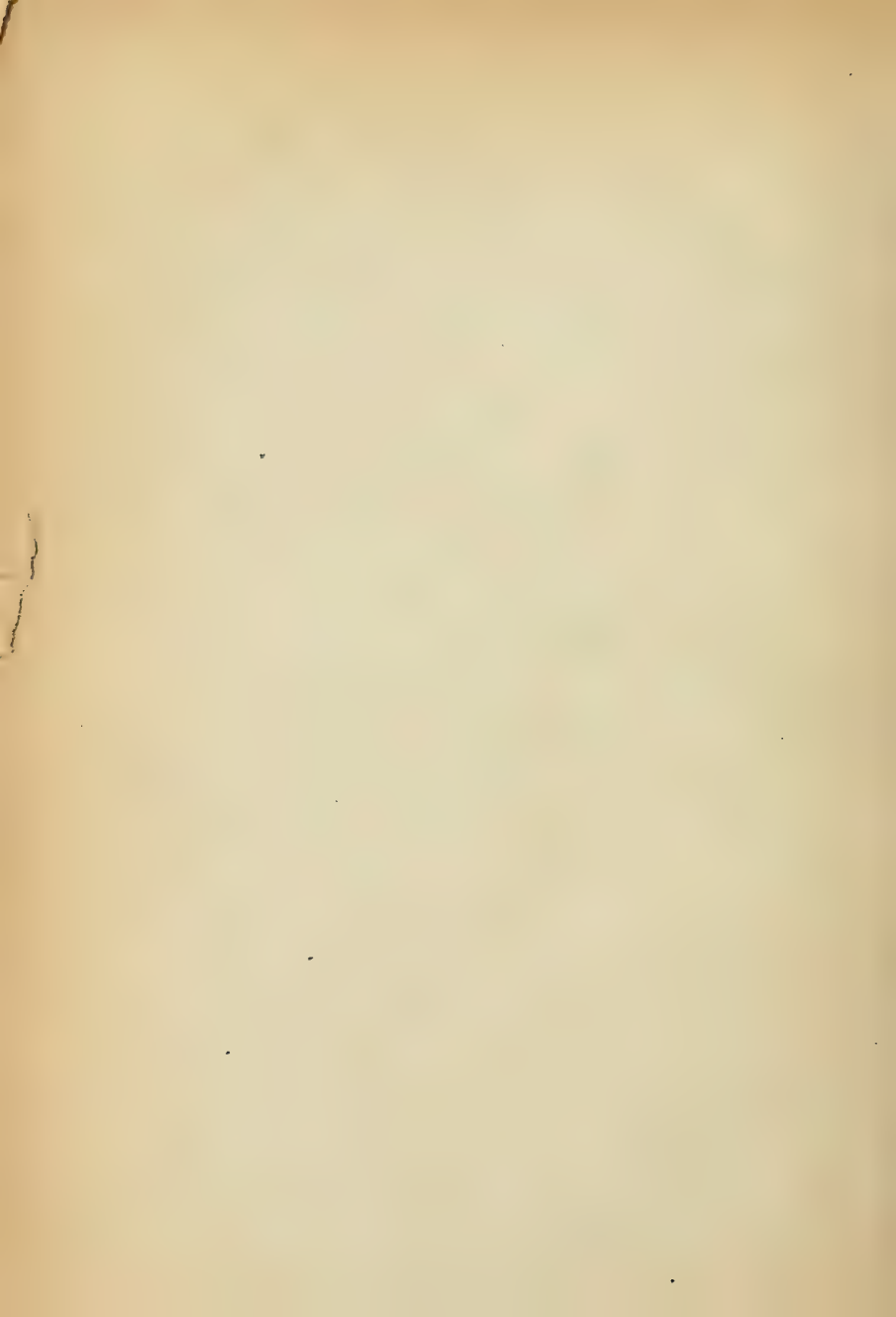
— anche Glauco altro non è che un' immagine, insieme idillica e tragica, di questa nostra ansia inutile e pure necessaria, di allontanarci da noi stessi, di navigare — per tornare alla fine alla terra del nostro più vero bene e al nostro più umile cuore.

Una natura drammatica, avrebbe affrontato lo stesso dramma incidendone i personaggi in una realtà attuale e risentita; ma una natura poetica, e insieme timida e gracile com'è quella di Morselli che del dramma è portato piuttosto a sentire la nostalgia che non ad averne la visione attuale, doveva, naturalmente essere attratta dall'aria di sogno, di impossibile, e insieme di libertà e di vaghezza, creata dai richiami dei miti, dalle voci delle favole, dagli incontri degli dei. La fantasia poetica del Morselli ha trovato qui il modo di sciogliersi e di liberarsi, ma insieme di velarsi e di sostenersi nel suo pudore e nella sua debolezza. Se così s'intendono — e in tali limiti — è giusto dire che questi drammi o piuttosto questi idilii drammatici — e specie *Glauco* sono cose perfette.

In essi ogni effetto tanto più appare autentico quanto meglio è raggiunto con schiettezza e semplicità: e non si scorda facilmente la figura di Scilla nel prim'atto del *Glauco*, quando tutta una situazione del dramma si sposta e si manifesta con una sola battuta: — *Io non sapevo che si poteva amare un sogno più che una persona viva.* — E intorno al significato lirico dei personaggi centrali la fantasia di Morselli giuoca a crear ombre e luci con una così viva freschezza e una così libera improvvisazione di movi-

mento che testimoniano la gioia di uno scrittore che ha trovato alla fine il tono e il modo di dire la sua poesia. Piccole scorie di non buona letteratura (perchè il pastore musico — simbolo della più schietta poesia — invoca Scilla morta, all'ultima scena, *pane del poeta affamato di cielo*?) si notano alla lettura, ma si sentono subito così estranee che non arrivano a disturbare.

E si capisce anche facilmente la meraviglia del pubblico e dei critici di teatro, che hanno dovuto spingere la loro ammirazione fino a voler trovare in Glauco significati e intenzioni impossibili, e d'altronde inutili. Segno — anche questo — dei tempi: la poesia e l'arte sono così lontane dalle abitudini delle nostre scene, che quando vi appaiono, in veste anche modesta e naturale, pubblico e critici, per scoprire l'arcano, sono tentati d'alzare gli occhi increduli ai segni dello zodiaco.

CARLO LINATI

Carlo Linati ha acquistata la prima notorietà pubblicando alcune piccole prose nelle riviste d'avanguardia, dove convenivano quei giovani che, pur rappresentando talora tendenze diverse e lontane avevano, agli occhi del pubblico, un comune carattere di audacia, di novità, che assai spesso veniva comodamente definito per futurismo. Vicino a Govoni, a Palazzeschi, al Soffici dei *chimismi*, le prosette stringate e asciutte di Linati avevano un'aria insieme modesta e pretenziosa: l'aria dell'ospite che affida in casa altrui il proprio significato a una presenza insieme corretta e caparbia.

A veder le cose dall'esterno, si sarebbe detto che Linati, nella compagnia, col suo contegno, rappresentasse un po' la reazione e la protesta. Può darsi che egli stesso lo credesse. Quanto più gli altri si sforzavano di essere liberi e giocosi, funamboleschi e pazzerelloni; tanto più lui insisteva nell'esser corretto, polito, e preciso, a costo anche di dover sembrare monotono o addirittura noioso. Gli altri si abbandonavano alle avventure e all'imprevisto dell'impressionismo, sull'altalena

delle immagini più strane e distanti: e Linati invece teneva per aspirazione massima, di diventare il poeta della sintassi, se non addirittura della grammatica.

Gli altri — spaesati e internazionali per progetto — si vantavano di ripetere spiriti e modi letterarii dall'ultima decadenza francese; e lui — milanese — s'ingegnava con insistenza modesta e provinciale di derivare precisione e insieme industriosità di stile, dagli scrittori della scuola lombarda, da Rovani e Dossi fino a Lucini, con un'aspirazione accorata, ch'era insieme un'inutile nostalgia, al maestro di tutti: al Manzoni.

Queste tendenze d'arte e di stile dopo un primo volume svagato di prove (*Cristàbella*) Linati le aveva già affermate in un romanzo autobiografico, ancora caldo e appassionato di gioventù: *Ducciò da bontà*: turbamenti e sorprese di un ragazzo di fronte alle prime esperienze di natura, e ai primi incontri con la donna. In quel libro, una figurina scalza e asciutta di bimba piantata nella terra, insieme calda e sana, serena e turbante, riempie ancora e anima di sè, forse le meglio pagine di Linati.

Ma le sue aspirazioni e le sue ambizioni eran soprattutto volte allo stile, inteso forse più come un risultato di scuola che come una conquista dallo spirito; e un po' alla volta Linati si asciugò di ogni residuo di sensualità e si converse e si applicò tutto, lucido e calmo, sul paesaggio. Mortificazione convinta e magari meritoria; ma ch'ebbe poi il torto di esaurirsi in sè stessa.

In certi specchietti di prosa tranquilla e ferma, Linati cercò di rendere il senso di piccole nature lacustri o di pianura. Da principio elesse la sua terra di Lombardia; ma un po' alla volta, per maggiore compunzione, e insieme per il gusto di un più risentito contrasto con gli altri scrittori in cerca sempre del colore più sgargiante e chiassoso, Linati gradatamente sostituì le sue pianure e i suoi laghi lombardi con l'aria e i cieli ghiacciati che aveva cercato in Irlanda.

Una pianta e una nuvola, uno specchio d'acqua, una spera di ghiaccio, un corso lucido di canale nel nero lavorato d'una pianura: era quanto bastava a Linati; solo raramente vi lasciava viver sopra una figura d'uomo o di bestia: e, uomini e bestie, eran lì sempre piuttosto come un elemento e un rialzo del paesaggio che come un richiamo o un motivo umano.

Prose che avevano tutta l'aria di essere perfette — come disse un suo critico — e che, nascendo, sembravano aspirare all'antologia. Fu giusto a questo punto che Linati prese posto e fisionomia nella giovane letteratura contemporanea. E chi oggi ricerca alcune di quelle prose, raccolte poi dalle riviste in un volumetto dello Studio Editoriale Lombardo (*I dòni della terrà*) non può fare a meno di aderire con simpatia a quello che era allora il significato più riposto dello sforzo e dell'ambizione di Linati.

Gli ultimi decadenti, fino ai futuristi, avevano perso ogni fiducia nel significato preciso, insieme reale e poetico, della parola. La parola, il nome, non bastavano più ad esprimere poeticamente la cosa cui si ri-

ferivano: occorreva l'*immagine*, e cioè il rapporto, il riferimento per analogia o per contrasto, di un nome a un altro, o a una serie infinita di altri nomi, in un gioco di scalata spesso illusoria, e inutile, come la discesa del barone di Münchhausen dalla luna.

In realtà per uno scrittore vero la più bella immagine di un oggetto è semplicemente nel nome che questo oggetto porta.

E non serve a nulla dire che i nomi e le parole si sono consumate coll'uso, e che ormai il significato poetico di suono e d'immagine che era in loro si è perso. Lo ritrovano istintivamente i veri scrittori che fanno uso assai parco dell'immagine, e pongono invece, nelle loro pagine, parole anche fruste e comuni, ma con quel suono e quella cadenza, con quella purità, e a quel posto, per cui appaiono ogni volta nuove e improvvise.

Linati ebbe qualche anno fa il merito di comprendere questo insegnamento, di servirsene e di esemplificarlo: come ebbe il torto di insistere nelle sue esemplificazioni, anche quando il suo stile non aveva più nessun sentimento, nessuna poesia da esprimere, e si rivolgeva compiacente su se stesso. Spesso, allora, la sua castità di scrittore diventava agrezza; la nettezza delle sue nature era dovuta piuttosto a una trasparenza grammaticale che a una vera aria di poesia; la sua perspicuità di fronte al paesaggio era più topografica che poetica.

Qui nasceva, da sè, la morale della favola. La verità era che Linati, nonostante le apparenze contrarie,

e le diverse derivazioni letterarie, era assai prossimo ai futuristi impressionisti e decadenti ai quali sembrava contrapporsi. L'insegnamento classico in lui era rimasto più esterno che intimo, piuttosto una scuola di forma che di spirito. Dinnanzi alla natura spesso Linati aveva la stessa indifferenza poetica e insieme la stessa volontarietà espressiva di certi futuristi; ciò che lo differenziava e lo distanziava da questi era più l'educazione letteraria che l'intimo spirito. Lui stesso forse avvertì l'equivoco in cui si moveva; e in *Barbogeria*, sotto forma di romanzo, tentò di drammatizzare questo bisogno di uscire con lo spirito, oltre che con la forma letteraria, dal cerchio chiuso del dilettantismo decadente, verso accettazioni più cordiali e più umane. Non potremmo dire che vi riuscisse: il tentativo di far vivere. di fronte dei personaggi, in rapporti di umanità, in *Barbogeria*, restò intenzionale; e le pagine migliori del libro ebbero ancora l'oggettività fredda e chiara dei *Dòni della terra.*

Il giuoco si ripeteva. Nonostante la buona volontà di vincere la sua sorte, e i suoi richiami all'espressione (più che all'umanità) manzoniana, si vide allora, quasi in una riprova, come anche Linati ripetesse in sè i caratteri di tutta, o quasi, la nostra letteratura più giovane, che, sprovvista di idee, di interessi e di simpatie umane, si esaurisce in ricerche di stile che tendono alla lirica — a quella che dicono la lirica pura — senza poterla naturalmente raggiungere (i veri lirici sono uomini di idee e di interessi generali); e per cui

il pubblico ha l'impressione spicciola e volgare — ma in fondo giustissima — di gente che si affanni con le parole a nascondere la pena di non aver niente da dire.

Linati per parte sua, in questo ultimo volumetto che pubblica « La Voce » in uno dei suoi nuovi quaderni (Roma, Trinità dei Monti) ha cercato ancora di uscire dal cerchio del proprio egoismo stilistico attraverso una specie di autobiografia personale e poetica: e ha trovato un titolo che esprime felicemente tutta la sua aspirazione e insieme il suo equivoco letterario: « Sulle orme di Renzo » *pagine di fedeltà lombarda*

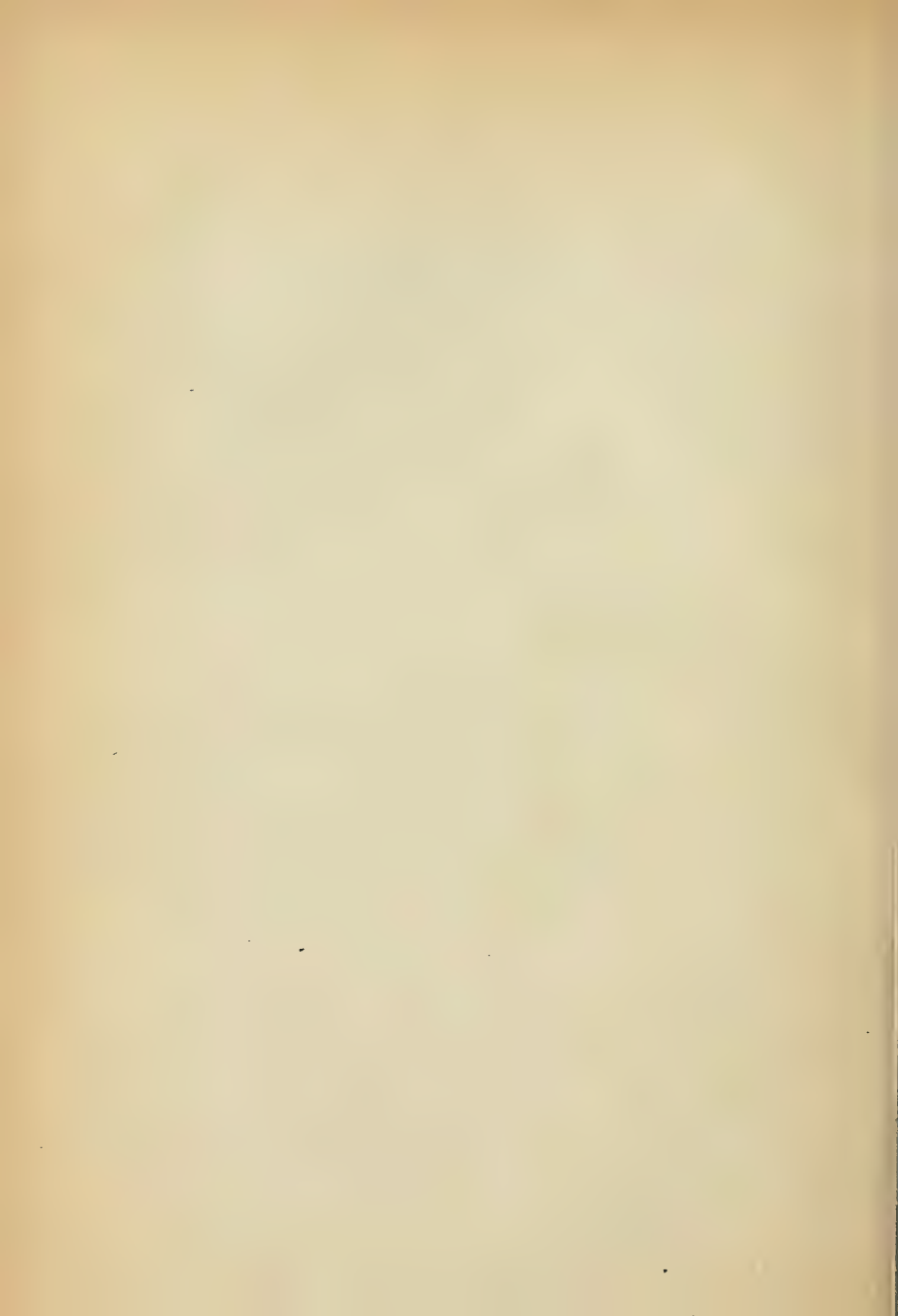
Mosso da un interesse più vicino e toccante, lo stile di Linati questa volta si è animato e, perdendo forse di precisione, ha acquistato calore e convinzione.

Con un amico, in bicicletta, lo scrittore lascia Milano per Bergamo, quando, attraverso la campagna di Gorgonzola, s'avvede di rifare la strada di Renzo Tramaglino. Da quel punto i due amici tratto tratto scendono, rileggono i passi dei *Promessi sposi*, riconoscono il paesaggio, e nel paesaggio, ritrovano le ragioni, quasi le riprove, dell'arte manzoniana, e insieme il segreto delle loro aspirazioni di scrittori.

È così che il *paesaggio* di Linati, sempre un po' gelido e distante, qui, inserendosi insensibilmente nella sua autobiografia letteraria, acquista significato e colore umani, e diventa quasi un elemento dell'*ars poetica* sua e dei suoi maestri.

Qui è il progresso del libretto. Nelle sue pagine, tornano ricordi e giustificazioni di pittori e di scrittori

lombardi lontani e vicini: dal Verri al Dossi, al Lucini, dal Cremona al Sola. Le pagine di rilievo manzoniano: quelle sullo spirito sapiente e morale dell'acqua nella terra lombarda; alcune sulla morte di Lucini: sono tra le più cordiali di questi ultimi anni.

Dopo i capitoli autobiografici del romanzo giovanile, per la prima volta Linati si affaccia qui con motivi che interessano la sua umanità di letterato, oltre che la sua esperienza di stilista. Il cerchio s'è allargato e il respiro è già più libero: gli auguriamo di poter sboccare da qui nella vitá.

FEDERIGO TOZZI

È morto, quasi improvvisamente, a trent'otto anni, senza avere ancora raggiunto, presso il grande pubblico dei lettori, quella fama che ormai aveva diritto di presentire e di ritenere sicura. Il primo libro della sua maturità — *Tre Croci* — era stato pubblicato soltanto alcuni giorni prima della sua fine; e pochi avevano fatto a tempo a leggerlo; nessuno ancora a scriverne e a dirne bene. Tozzi tuttavia sapeva che con quel libro — e lo diceva e scriveva agli amici — sarebbe cominciato un periodo nuovo, il periodo pieno e maturo, della sua arte. Non che mendicasse fama e considerazione; — era ormai abbastanza superbo e sicuro per aspettare soltanto dal tempo il giusto riconoscimento —; ma sapeva di aver trovato in quel libro, per la prima volta, l'equilibrio e l'espressione di sè. Se gli altri due volumi — una raccolta di prose liriche *(Bestie)* nel 1918 e un romanzo *Con gli occhi chiusi,* l'anno di poi — erano già bastati a dare ai lettori più attenti e ai letterati l'impressione di uno scrittore giovane che era già veramente *qualcuno*, per parte sua Tozzi sapeva che quelli erano i libri della

sua strada non ancora l'affermazione della mèta raggiunta

Tuttavia se ci chiedessero quali erano il significato e la posizione di questo scrittore nell'ultimo nostro periodo letterario non ci sarebbe facile rispondere.

Dopo le prime esperienze di provincia (aveva diretto una rivistola letteraria *La torre,* a Siena, ed aveva avuto parte attiva nel gruppo dei neo mistici del *San Giorgio)* da tempo Tozzi, trasmigrato a Roma, lavorava e faceva da sè, fuori delle compagnie letterarie e dell'aiuto delle riviste. E se la lingua, i paesaggi dei suoi libri, una certa sprezzatura e sicurezza di stile, e tutto insomma il movimento de la sua prosa, ce lo davan subito per toscano e senese, bisogna anche dire che questa *toscanità* non voleva essere, nè era, in lui, fine sufficiente a sè stesso. Rivestiva naturalmente — quasi per necessità di nascita e per consuetudine di studio — un temperamento nettamente e risentitamente personale che, in ogni modo, avrebbe avuto bisogno di ricercarsi e di esprimersi oltre ogni compiacenza di stile, di lingua o di paesaggio regionalistici. Nell'idea di scrittore toscano, per i più, c'è oggi in letteratura un presupposto di bozzetista, di linguaiolo a freddo, di facile e compiacente, senza nè corpo di pensiero nè vera sofferenza d'anima. E non importa se la tradizione, in realtà, è diversa ed opposta, e se nella natura e nelle pagine degli scrittori della Toscana c'è permanente una forza amara e scontenta che sembra nascere ogni volta dalle prove d'un

realismo portato istintivamente a fondo, e sempre sperimentato insufficiente. Tozzi — per conto suo — si richiamava alla tradizione vera, e le sue esperienze di letterato le aveva fatte proprio sulle raccolte di scrittori popolari e mistici della sua Siena.

Fin dal suo primo libro *Bestie* (una specie di diario impressionistico e lirico, nel quale Tozzi rovescia giorno per giorno la sua tristezza e il suo cruccio su tutto ciò che lo circonda) si può vedere come la sua Toscana sia fuori dalle solite dilettazioni regionali.

« La mia anima è cresciuta nella silenziosa ombra di Siena in disparte, senza amicizia, ingannata tutte le volte che ha chiesto d'essere conosciuta. E così molte volte uscivo di notte, scansando anche i lampioni ». È poi sempre una toscanità supposta, sottintesa, mai dichiarata e consolante. Per Tozzi non c'è scampo oggettivo. Giorno per giorno, ora per ora, dà e riproduce sè stesso — sempre e soltanto questo disgraziato sè stesso — nella rappresentazione delle cose e degli uomini che vede, senza che la sua natura gli conceda la possibilità di avvicinarli e di intenderli mai. Sembra che Tozzi abbia avuto da natura il gastigo di masticare senza remissione una foglia di erba amara.

E lì è più vivo e forte questo carattere di Tozzi, e lì si mostra e s'esprime meglio la sua arte, quando, invece di parlare di sè — invece di fare della psicologia e della contemplazione in prima persona — egli racconta gli uomini, le cose, le *bestie* (ragion del titolo) o le cose del mondo. E si crede oggettivo, libero e giusto. La irreducibilità della sua natura rag-

giunge allora veramente l'evidenza e la forza dell'arte. In quei momenti il mondo prende la tinta del suo umore: che è umor nero. Così se giudica male suo padre; se osserva la sua donna, se ci racconta della sua vigna e della sua casa; se ricorda i muri e le vie strette di Siena, se crede di trovar consolazione, o piuttosto di risolvere la sua tristezza, commovendosi alla sorte di una bestia (un rospo, un ragno, un'ape, una mosca) e in realtà si commuove anche qui — come sempre — soltanto di sè e di quella sua torba tristezza, che non gli si può sciogliere e riposare in malinconia. Si sarebbe detto che in questo scrittore ci fosse allora della torbidità fisiologica. Sembrava che Tozzi non si fosse ancora liberato dalle inquietudini ingiuste dell'adolescenza.

« Basta che io mi ricordi di quelle mie tristezze perchè mi sembri cattivo anche il cielo di Siena. Specialmente la sera soffrivo troppo e non accendevo il lume per non vedere le mie mani ». Oppure: « Ma due anni fa, dopo il vespero, per tornare a casa, io dovevo camminare lungo il viottolo fatto sul margine di un torrente, scansando a ogni passo i salci e i pioppi. La mia scontentezza cresceva con le ombre e niente c'era di peggiore della sera diaccia ».

A volte la sua rappresentazione della natura sembra ferma e deserta: e la tristezza, piuttosto che dichiarata e dimostrata, è data da una specie di vuota immobilità: « A Vico Alto, i vecchi cipressi si fermano all'abside della chiesa di pietre. L'Osservanza non è lontana, e si vedono le strade prima sparire,

e poi ritornare verso Siena, *quasi aspettate*, ...Se di quassù si sentisse crosciare il torrente, con sè i salici e i gelsi ».

E anche le sue consolazioni, i suoi momenti di riposo — poichè è detto che ogni tristezza ne abbia — sono nostalgici. Ma una nostalgia, la sua, ch'è desiderio d'un bene, d'un riposo in realtà mai goduti e impossibili: « Entrò un'ape. Mossi la testa per guardarla meglio. Sbattendo contro i vetri cominciò a ronzare, un ronzìo così dolce che mi fece un effetto di benessere. Allora mi ricordai dei fichi maturi e di tutte l'altre frutta. Chi sa quale odore giù nei campi! »

Su questo fondo della sua natura, Tozzi nel primo libro si prospettava e direi si esemplificava di continuo. Si aveva l'impressione che il suo diario sarebbe potuto durare all'infinito. Questo appunto è uno dei difetti propri alle autobiografie e ai diarii; la mancanza di una correzione e d'un limite. Sembra, nei diarii, che tutto abbia una giustificazione: e l'ha, di certo, per l'autobiografia e la psicologia: tutto quel che è, ha ragion d'essere; ma l'arte è scelta, e uno dei suoi caratteri è la necessità, anzi l'essenzialità.

Talvolta Tozzi non si dà neppur la pena di giustificare la sua sensibilità: « La voce di quella ragazza mi faceva lo stesso effetto di quando mi guardava: ed io ridevo che la mamma sapesse appena leggere, ma mi pentivo tanto di aver ficcato pezzetti di cartasuga nel calamaio ». La prima parte del periodo può essere veramente un *momento* sensibile, ma la seconda

fa pensare ai famosi esempi dei manuali per servirsi d'una lingua straniera in quaranta giorni.

Così, in quella prima prova, male si sopportavano in Tozzi certe sprezzature stilistiche e ingioiellamenti chimici (lo stile in contrasto stridente con la nativa toscanità dello scrittore, risentiva delle esperienze impressionistiche, fino al futurismo) che risultavano, a prima vista, falsi e voluti.

In ogni modo nel libro — per quel temperamento di scrittore e di uomo — era inclusa una promessa oscura e difficile. Lèttolo, veniva fatto di chiedersi come l'autore avrebbe potuto superare, in seguito, le strettoie di una natura chiusa ed egoistica che lo costringeva a rivolgersi di continuo su sè stesso.

Il romanzo che seguì — *Cogli occhi chiusi* — non rispose completamente alla domanda.

Intorno a un ragazzo e una ragazza che fanno all'amore, Tozzi ha raggruppato qui quattro o cinque figure secondarie e una diecina di comparse; ha smosso la scena dalla trattoria *Il pesce azzurro* a Siena, al podere di Poggio a Meli, lì vicino, con qualche puntata a Radda e a Firenze. Il movimento esterno del romanzo è soltanto apparente e illusorio; e a volerne raccontare meglio la trama, non si saprebbe da che parte rifarsi: è un seguito di variazioni di quest'amore torbido e inquieto del figlio dell'oste del *Pesce azzurro* con la Ghisola, (un tipo medio di contadina di serva di amante a ore). Intorno a quest'amore, l'autore racconta gli episodii familiari (e sono le migliori parti del

libro) di una giovinezza che ha tutta l'aria di essere autobiografica.

E il male del libro era proprio qui: Tozzi aveva lavorato su ricordi della sua vita, ma l'aveva voluto fare in terza persona, illudendosi di oggettivare sè stesso, e le persone del suo ambiente, fino a poterne dare una rappresentazione a distanza ed imparziale. Ma quest'oggettivazione, quest'aria di prospettiva erano ancora lontane e impossibili al suo temperamento tutto egoistico e risentito.

Successe così che non solo Pietro Rosi, il figlio dell'oste del *Pesce azzurro*, corrispondeva a lui, all'autore del libro, ma tutti gli altri personaggi (l'oste, la madre, Ghisola) non avevano altra consistenza di vita che attraverso gli occhi, lo spirito, il temperamento di Pietro Rosi.

Leggendo, sentivamo continuamente che Ghisola, che il padre, che la madre Anna, ecc., per quanto presentati oggettivamente dall'autore, non erano che personaggi filtrati, per così dire, attraverso la persona del protagonista; non erano infine che aspetti di una sensibilità, di una inquietudine, di una passione sola che colorava o riduceva a sè, indifferentemente, un paesaggio o un uomo. Ora, le persone di un romanzo per avere consistenza vera di vita, hanno invece bisogno, ciascuna, di una indipendenza umana, nella quale soltanto posson trovare movente e giustificazione gli atti e le passioni.

Nel romanzo di Tozzi, non era vera azione. La natura dura e violenta del padre, la debolezza rasse-

gnata della madre, la femminilità scaltra e insieme istintiva di Ghisola, non avevano vita e giustificazione propria, non sapevano che dar luogo a episodii dell'egoismo torbido o appassionato del protagonista. Dalla prima all'ultima pagina del libro, l'unico veramente presente era sempre lui, Pietro Rosi; o per essere anche più esatti, l'unico vivo nelle duecento cinquanta pagine era Federigo Tozzi.

Se il nodo più difficile che ci presentava fino dal primo volume la psicologia di Tozzi, qui non era ancora risolto, il progresso dello scrittore era tuttavia grande ed evidente. E il progresso sembrava favorito anche da una ragione tecnica. Se il romanzo — come tale, cioè il dramma umano di più persone — poteva dirsi mancato, il senso lirico dello scrittore forzato questa volta a trasferirsi dalla persona prima nelle rappresentazioni e negli oggetti della prosa, per la contenutezza del limite acquistava forma e sapore.

L'uomo che confessa autobiograficamente la sua tristezza può spaziare senza limiti nelle parole: ma lo scrittore che ci rende questo suo stato d'animo trasferendolo in una rappresentazione esterna, (che so, in una pianta, in un campo, in una casa) ha, come imposizione, la misura e i limiti dell'oggetto.

Qualche volta basta un'osservazione appena più attenta, un'annotazione di più, una sottolineatura, per dare il senso dello scrittore anche a una cosa oggettiva e distante.

« Il cavallo s'era arrestato con un movimento brusco, ripiegando le gambe didietro. Era lungo e

magro: uno di quei cavalli dalla testa e le mandibole enormi. Tra i finimenti su cui luccicavano le borchie d'ottone, tutte le sue costole si dilatavano nel respiro.

Un filo d'avena gli era rimasto tra le labbra grinzose, infilato sotto il morso. Si sorreggeva, appoggiandosi agli stanghini. Puzzava di sudore ».

E forse questo è un cavallo di Tozzi, solo per quel filo d'avena. Talvolta, tutta la personalità dello scrittore si nasconde dietro l'intensità e l'insistenza dell'attenzione. Ecco questo ritratto di contadina: *La Masa.*

« Versava da un'ampolla di latta un filo d'olio, un filo sottile come la punta di un ago. Sgocciolato bene il forellino, prima di richiudere l'ampolla dentro la madia, vi passava sopra la lingua più di una volta. La padellina bolliva, ed ella di buttava aglio e cipolla tritata. Quando l'aglio era diventato giallo ed abbrustolito, metteva il soffritto nella pentola piena d'acqua salata: la riaccostava al fuoco ed intanto affettava un pane accostandoselo al petto e spingendo il coltello con ambedue le mani. Il cane da guardia, Toppa, faceva sparire le briciole di mano in mano che cadevano. Masa, disperata, lo allontanava con un piede: voleva serbarle per le galline ».

C'è un'insistenza, un'intensità, che in realtà vanno al di là dello stesso oggetto rappresentato: condotte, si direbbe, da una specie di compiacenza cattiva. E ancora Masa:

« La farina! Masa sapeva bene quel che è la farina e quanto le costasse, la farina che le si accostava

alle dita, chiusa nella madia, con un rispetto quasi fanatico.

Mangiava le fette di pane come un ragazzo di montagna si mette in bocca per la prima volta un pezzo di dolce ed ha paura di finirlo troppo presto. Senza toccarlo colle labbra, tagliandolo a morsi, con un movimento ammodato di tutta la bocca, lo inghiottiva con gli occhi fermi su quello che stringeva tra le dita; con una gamba sopra l'altra. La farina era lei stessa e tutta la sua famiglia. E Giacco diceva: Non siamo fatti di pane anche noi? E quando ficcava il braccio nudo dentro un sacco di grano, per rassicurarsi che non fosse riscaldato, pareva che tutti i chicchi volessero andarglici attorno. Masa gli chiedeva: — Ci sono entrati i farfallini? — Sarebbe meglio che si rompessero le costole a te. Masa arrossiva: ma era contenta ».

Ma volendo citare, da questo secondo volume, potremmo continuare ancora: sarebbe da riportare in antologia, per intero, il paragrafo del *norcino,* molti dei ritratti dei contadini o degli avventori del *Pesce azzurro*, e forse tutto il capitolo sulla morte della madre: (« Anna s'era raffreddata a poco a poco; e, avendole qualcuno stese le palpebre, parve *insolitamente estranea per la prima volta a tutta la gente che le era attorno* »). Diremo in ogni modo che Tozzi mostrò da qui di sapere applicare una sensibilità estrema e allucinante sui movimenti e i gesti di un ambiente ritenuto ruvido e psicologicamente sommario.

In queste e in altre pagine (nelle quali Tozzi era venuto via via riducendo o rifiutando gli eccessi di immagini, e le sforzature di stile del primo libro) mostrò anche una facoltà di osservazione e di rappresentazione assai più resistenti e di respiro maggiore che non si potesse supporre dal primo volume.

Nella tecnica e nello spirito, lo scrittore era pronto, e la liberazione e l'affermazione sicure eran potute venire naturalmente con l'ultimo libro *Tre croci;* pubblicato appena qualche settimana prima della morte dell'autore.

Tutte le sue doti di spirito, di attenzione e di fissità psicologica, applicandosi questa volta sopra un caso fuori della sensibilità autobiografica, erano riuscite a liberarlo dalle costrizioni di una visione ristretta e egoistica. Era veramente nato il romanzo.

Tozzi narra la storia di tre fratelli, possessori a Siena di una bottega antiquaria di libri e di quadri, che, per i mali affari e per la loro vita chiusa, pigra e ghiotta, scivolano dalla loro onestà fino a falsificare la firma di un amico in una cambiale. I tre uomini — tutti e tre « violenti, sensuali, ed acri » — sono i tre soli fili che concorrono alla trama del libro. (« Erano tutti e tre fuori di sè dalla collera, ed erano i soli momenti che si volevano veramente bene » ; oppure uno può pensare e dire dell'altro, semplicemente: — « Io vorrei che morisse »).

Tre uomini, tre psicologie differenti, e pure chiusi nella legge di uno stesso destino.

Tozzi si limita a seguirli a vederli muoversi in ogni gesto della loro vita su di uno sfondo piano e scialbo — (efficacissimo per il contrasto) — dove vivono solo tre donne: la moglie di Giulio (il maggiore dei tre fratelli) e due nepoti; e qualche amico dei librai, il Nicchioli, il simulato firmatario della cambiale, e un francese frequentatore della libreria: (« aveva gli occhi turchini e i baffi sembravano un peso su quel sorriso »).

Lo stesso paesaggio di Siena, si è ridotto quì a una sobrietà schematica fino al punto di poter sembrare meccanica. L'autore non ha più compiacenze personali; e solo nelle ultime pagine, dove il racconto in qualche modo s' indebolisce, Tozzi s'affaccia — per quanto raramente e sempre in persona dei suoi personaggi — con qualche giustificazione astratta di psicologia. Nelle prime pagine la individualità dei personaggi si sviluppa a fatica. Ci sembra di poter avvertire lo sforzo che l'arte di Tozzi deve compiere per divincolarsi da quella specie di costrizione egoistica nella quale l'abbiamo vista nascere e formarsi. Ma poi nella seconda parte del libro, quando, scoperto il falso della cambiale, il dramma precipita, le tre psicologie si affermano singolarmente, e si differenziano poi in modo potente, nella parte risolutiva: quando ciascuno dei tre fratelli, col suicidio, con la miseria o con l'abbandono, risolve a modo suo la stessa tragedia. E se torniamo allora alle prime pagine ci sembra di vederle — per la diversità dei tre — anche meglio giustificate. In verità, queste tre creature si muovono in una

chiarezza fredda e allucinata, senza scampi e senza dubbii. Con insistenza che può magari sembrare eccessiva, ogni loro movimento esterno, ogni gèsto, ogni parola, ogni atto della loro vita quotidiana — è interpretato dallo scrittore in rispondenza con lo sviluppo della loro psicologia personale e in relazione con la fine di ognuno. In alcune pagine sembra addirittura che Tozzi abbia saputo improvvisamente raccogliere e stringere il senso allucinatorio ma disperso dei russi, con la fissità esatta e l'essenzialità di un mistico.

Basta rileggere, per tutte, le pagine del suicidio di Giulio: quello dei fratelli che aveva « quel che essi non avevano »: la coscienza.

« Nella libreria, con gli sportelli chiusi, c'era buio ed egli accese il gasse. Il rumore del gasse, prendendo fuoco, lo fece tremare di spavento. Girò gli occhi attorno, e gli venne voglia di avventarsi a quelle pareti. Loro lo avevano fatto mentire; e poi perdere; loro, le più forti.

Ad un tratto sentì bussare: Niccolò lo chiamava. Doveva rispondere? Non allora. Egli era troppo da più di lui, perchè gli permettesse di chiamarlo ancora: lasciò che egli smettesse di battere le nocche; e, da un cassetto della scrivania, prese una corda forte, con la quale era stato legato un pacco di libri. Egli, allora, non credette più che si sarebbe ammazzato! Perciò salì sopra uno sgabello e provò ficcandoci il manico del martello dentro, se un gancio alla trave veniva via. Era proprio sicuro che non si sarebbe ammazzato!

Ci legò la fune, a nodo scorsoio. Poi, ridiscese dallo sgabello e si mise a guardarla da tutte le parti; sentendo la voglia di sorridere. La guardava scherzando; ma pensò di toglierla perchè aveva paura che le avrebbe dato retta, mettendoci il collo dentro. Egli delirando le parlava, perchè non lo tentasse. Ma non osava toccarla. Egli disse: « La lascierò qui per sempre. Perchè si veda a che punto mi sono ridotto ». Era ormai come un pazzo; e appuntellò la porta per paura che venisse un branco di gente a buttarla giù. Non dovevano tardare molto. Li sentiva venire, da tutte le parti. Non c'era più modo di resistere: i puntelli saltavano via. Su la cassapanca, tutti gli oggetti falsamente antichi gli dissero: « Tu sei uguale a noi! È inutile che tu cerchi di evitarci ». Egli rispose a voce alta: « Aspettate, faccio una firma ». E vide la sua firma falsa saltellare sul pavimento. Si chinò per chiapparla; entrò con la testa sotto gli scaffali: la firma c'era ma egli non la vedeva più. « Guardate: in mano non ce l'ho! »

Allora spense la luce. E, al buio, senza rendersi conto che si ammazzava, mise la testa entro il laccio. Sentendosi stringere, avrebbe voluto gridare; ma non gli riuscì ».

Con questo distacco potente e lucido dalla materia della sua arte, Tozzi aveva risolto quello che per molti anni era stato il suo dramma d'artista.

Nell'occasione della morte i giornali han parlato di altri lavori che Tozzi lascia compiti, e di un ro-

manzo, *Il podere*, abbiamo visto le prime puntate in una rivista romana, che sono degne dell'ultimo libro. Di un altro romanzo finito si è fatto il nome: *Gli egoisti*; e il suo editore — Treves — ha già pronta una raccolta di novelle.

Nel pieno fervore della giovinezza, Tozzi altro non chiedeva che di poter lavorare: viveva da anni in mezzo all'intrigante vita romana in una riservatezza più povera che modesta. A incontrarlo per le vie di Roma, sembrava ogni volta, ancora, nella rustica scontrosità, che avesse lasciato appena ieri la solitudine del suo podere senese.

Povero Tozzi! non so pensare a lui senza rivederlo nel primo incontro della nostra amicizia. Meglio che i suoi libri, nel ricordo, ho adesso davanti la sua persona rude e traversa di popolano toscano con quella sua larga faccia tra d'oste litigioso e d'abate, come lo vidi a Roma la prima volta.

Con Papini, ero salito a sorprendere Marino Moretti, caporale, che tirava le somme della Croce Rossa in uno stabbiolo di ufficio, a una svolta di Magnanapoli. Tozzi, insaccato da soldato, era entrato subito dopo, col suo fare tra brusco e guardingo, e nel discorso, senza avvedersene, con due o tre frasi vivaci aveva portato subito un suo risentimento personale. Come uno che, udendo altri parlare di libri e di scrittori, sottintenda a ogni tratto: — ma ora l'avrete da fare con me!

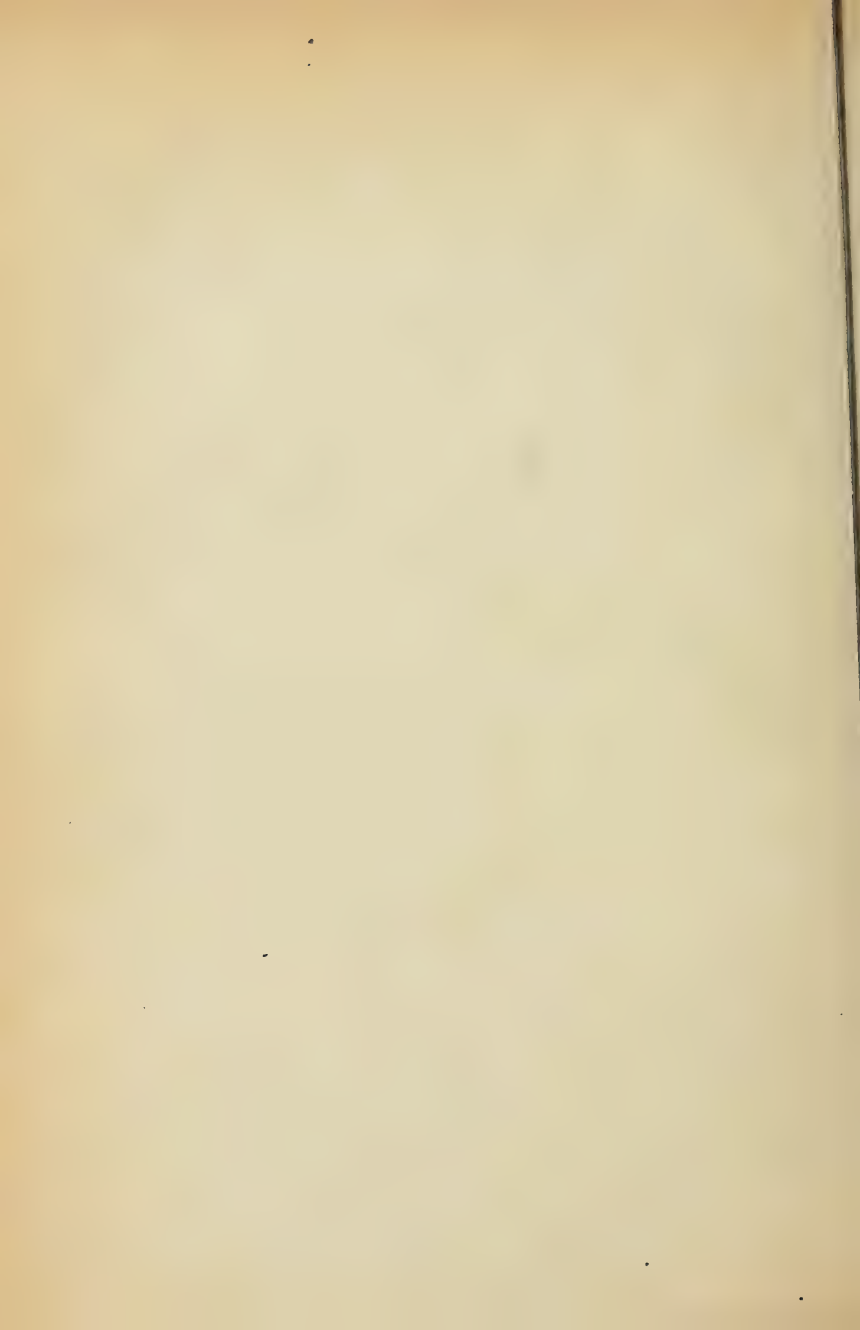
Non lo diceva, ma gli si leggeva negli scatti della voce e negli occhi.

Un verso di Cecco Angiolieri, a lui senese, gli stava bene

che vène un dì che val per più di cento

Ma la sua giornata era appena sorta, che l' ha tradito.

* Gli editori in questi mesi hanno raccolto e pubblicato, forse con troppa fretta, certo senza scegliere, tutto quanto era rimasto inedito o sparso dello scrittore. Per la bibliografia: *Ricordi di un impiegato* — piccolo romanzo nel numero di maggio della « Rivista letteraria »; *L'amore* (novelle) ed. Vitagliano; *Giovani* (novelle) Treves.

MARINO MORETTI

Marino Moretti ha pubblicato — strenna di fine d'anno — l'edizione scelta e critica delle *Poesie* (Milano, Treves, 1920), tratte dai suoi diversi volumi.

Il libro si presta a un commento, e, diremmo, a una moralità letteraria; poichè non solo è frutto di più di dieci anni di esercizio poetico di un autore, che è tra i meglio noti della nuova generazione; ma insieme documenta e testimonia una delle tendenze letterarie prevalenti, tra noi, in un periodo che, vivo ancora D'Annunzio, può già chiamarsi post-dannunziano.

Poesia crepuscolare, minore, e mediocre, (per sua stessa dichiarazione): poesia anemica, di piccole cose e di piccoli animi, rivolta con un tono che sta tra lo scherzo e la tristezza, sulle minute realtà quotidiane, o su sensazioni che si compiacciono della loro elementarità; poesia che reagì, quando nacque, inavvertitamente, o per via aperta e dichiarata, alla magniloquenza, all'esaltazione, alla celebrazione estetica storica sensualistica o panica del D'Annunzio e — a maggiore distanza — dello stesso Carducci.

Coloro che hanno cercato di illustrare le ragioni psicologiche, e la posizione storica dei poeti crepuscolari (con Moretti, nomineremo qui, da una parte, Corazzini e Gozzano; e dall'altra con discrezione, Palazzeschi e Govoni) oltre a questi moventi post-dannunziani, sono anche ricorsi alla solita influenza di alcuni decadenti francesi, giù da Verlaine, per Guerin, Samain e Laforgue, fino a Jammes.

Volendo insistere ancora in questo giuoco di riferimenti, con un'eguale giustizia approssimativa, e senza uscire di casa, ci si potrebbe richiamare ad alcuni poeti della *scapigliatura*, o, come dissero, del secondo romanticismo lombardo; o magari tornare a qualche scrittore minore che sembrò, a suo tempo, ma erroneamente, chiuso nell'orbita carducciana: da Praga, a Remigio Zena, a Betteloni.

Nè potrebbero andare dimenticati, se non proprio lo spirito e i mezzi letterari, almeno gli argomenti, le *còse*, e certe compiacenze casalinghe ed econome, della poesia pascoliana. Oppure, senza abbandonare D'Annunzio, potremmo vedere come, più di una volta, in momenti di stanchezza, egli stesso si sia compiaciuto di áccennare a queste possibilità di tono minore; quasi fino ad apparire (ricordate il *Poema paradisiaco*) egli stesso un post-dannunziano.

Richiami, tutti, di efficacia molto sommaria e approssimativa; e che si ripetono qui solo per rilevare la naturalezza storica, o piuttosto la giustificazione casalinga, della così detta *poesia crepuscolare.*

Quanto poi al valore dei poeti che l'espressero, al loro significato intimo, e insomma alle vere loro ragioni letterarie e poetiche, è naturale che queste, volta a volta, vanno cercate piuttosto nella reciproca diversità dei poeti, che non nella loro comune aria di vicinanza o di famiglia.

Tuttavia se qualcuno di noi dovesse oggi ricordare un solo poeta caratteristico, della *tendenza crepuscolare*, nominerebbe naturalmente Marino Moretti. E non soltanto perchè Moretti, dalla data di composizione delle sue prime poesie, è designato chiaramente — e lui ci tiene — per capostipite della nuova famiglia; ma soprattutto perchè la sua poesia più di ogni altra (con un minimo, si direbbe, di contributo personale) si appoggia e si risolve nella tendenza che esprime.

I poeti, che più gli sembran vicini, — e ricordiamo ancora, sempre con discrezione, Gozzano, Palazzeschi o Govoni — su quelli che sono i soggetti, i pretesti, gli argomenti, e insomma sulla *tendenza* della poesia crepuscolare, avevano da rivendicare e da far valere ognuno, gusti e scopi risentitamente personali; fantastici, letterarii, ironici o nostalgici, sensibilisti o fumisti, malinconici o caricaturali. E la loro poesia, più che sul fondo e sulla materia d'applicazione comune, consistè, naturalmente, nella forma poetica del loro spirito particolare.

Mario Moretti invece — senza intenzione, e quasi costretto dalla sua natura — mirò esattamente all'opposto: continuò a rappresentare il *genere*. Questo fu il suo carattere particolare. E la sua poesia consi-

ste proprio nell' aria diseredata, uguale fino alla monotonia, con cui egli nei diversi volumi continua ad avvicinarsi agli argomenti delle sue poesie: aria dell'uomo che ha poco o nulla da dire: e, volta a volta, si limita a esprimere — sempre in tono minore — la tristezza, l'ironia, o lo scherzo di questo suo poco o *niente da dire*; del suo poco sentire, poco desiderare, poco godere o soffrire.

Perciò la sua poesia è tutta affidata all'argomento, all'oggetto, alla *cosa* su cui si appoggia: la maestra, il compagno di scuola, l'orario ferroviario, la servetta, il botteghino del lotto, la noia di una domenica, la visita alla sorella sposa, il libro di lettura.

Il poeta non ci mette niente, o quasi niente, di suo: appena certi accenti e certe rime (una volta principiato — accenti inevitabili, e rime ovvie); e i versi cantano e scendono per la pagina bianca con la facilità prevista e un po' disillusa di quei dadi che combinano le figure di un giuoco di pazienza troppe volte ripetuto; con una facilità, insomma, così invitante che minaccia sempre di non sapersi arrestare in tempo. Eccoci nelle *poesie scolastiche,* nelle *poesie di tutti i giorni*, o in alcune di quelle *scritte col lapis*.

E, più particolarmente, ricercate la *Sora Lalla,* e *Poggiolini,* il *Piccolo Melzi*, nel gruppo delle « poesie scolastiche », il migliore, e più significativo senza dubbio, della raccolta. Ci sono argomenti che basta che li avviciniate, nel pensiero, al ricordo di Marino Moretti, e subito vi diventan poesia: la sua poesia, per quello che è, nei suoi limiti.

Limiti stretti e perentorii, che non sopportano d'essere sorpassati, anche se troppo spesso, e da più parti, il poeta tenti di uscirne.

Se certi riferimenti psicologici qui possono servire, diremo che le ispirazioni nostalgiche di Marino Moretti non vanno oltre la pubertà: la pubertà è la maggiore difficoltà psicologica affrontata dall'autore.

(Ah la triste parola « fisiologico »).

Talvolta Marino Moretti (e anche questo è uno dei termini estremi della sua poesia) ha espresso poeticamente, ma anche in termini logicamente espliciti, il suo senso d'insufficienza di fronte alla poesia e alla vita. Come quando nella *Piccola storia scandalosa* s'arresta a osservare e a invidiare la sorte della sorellina abortita, nel « vasetto trasparente »

> e io le dico: « Sorte bella
> che non sparge invidie ed ire
> questa, questa di finire
> nello spirito sorella:
> Io pensando al triste dì
> che fu il tuo giorno natìo
> io t'invidio: ah fossi anch'io
> fossi anch'io nato così! »

E, in forma anche più nuda e diretta, in una delle ultime poesie della raccolta, il poeta canta addirittura il suo *nulla da dire*

> Perchè continuare a mentire
> cercare d'illudersi? adesso
> ch'io parlo a me, mi confesso:
> io no ho niente da dire.

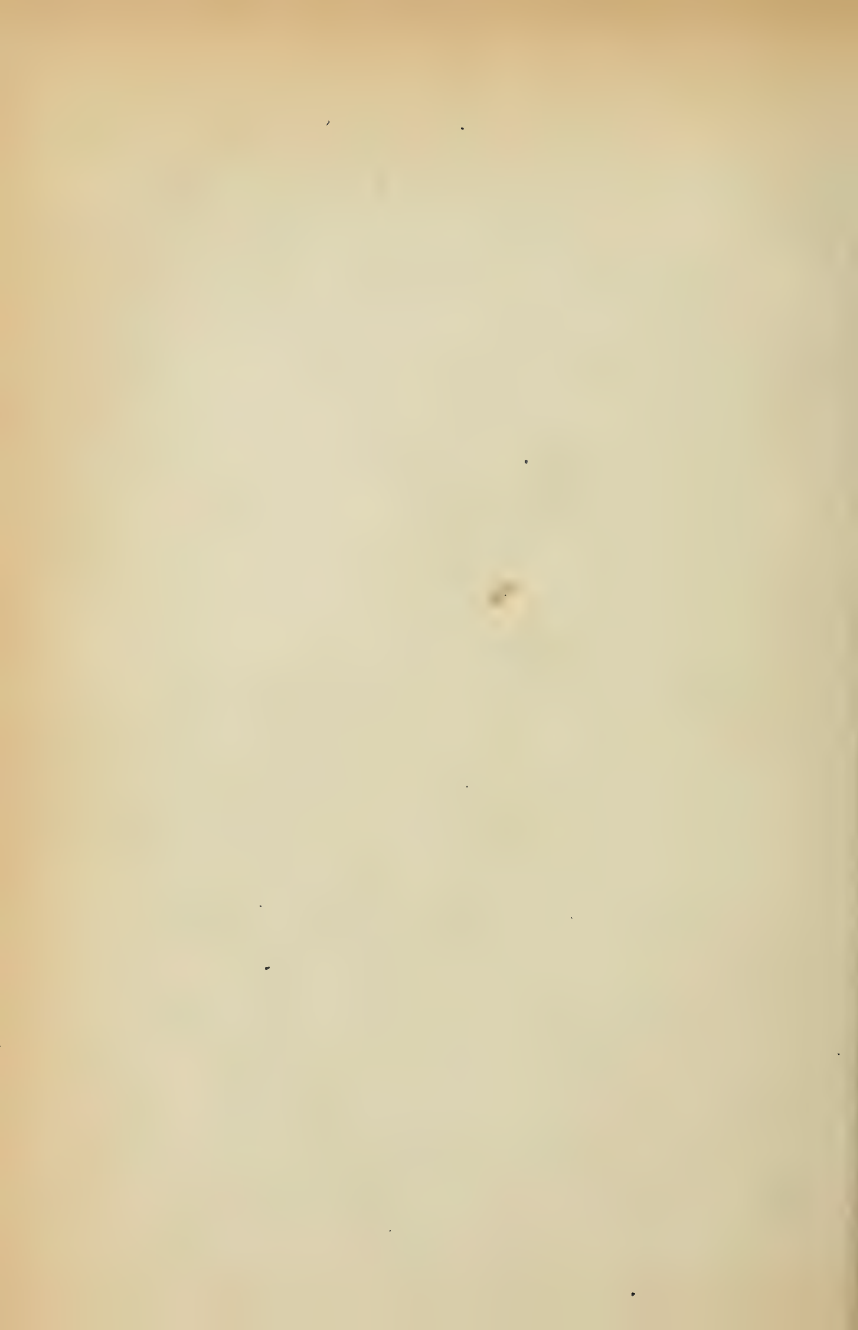
È una dichiarazione di fede; ma è un po' anche un'*arte poeticà*. Nella poesia di Moretti questo *niente da dire*, ha lo stesso significato del *Lasciatemi divertire!* nell' « Incendiario » di Palazzeschi.

Purtroppo se Moretti mostra di conoscere i suoi limiti psicologici e artistici, non per questo egli è proprio disposto a rassegnarvisi; chè anzi troppo spesso tenta di esprimere più di quanto non gli sia consentito dalla natura e dai suoi stessi mezzi letterarii. Un lettore appena accorto, leggendo le poesie del volume, ha continuamente il senso di questo pericolo: che il tono delle parole si alzi pateticamente un grado di più di quanto non comporti la realtà sentimentale dell' autore; o — peggio — che l' argomento stesso (come in certe pretese dei *Poemetti*) sia già stato scelto fuori della possibilità artistica del poeta.

E l'equivoco sembra che possa essere favorito dalla stessa povertà e facilità letterarie dello scrittore. Così la serie delle *Domeniche* ha una pretesa patetica (intese come sono a rendere il pathos della noia) che riesce più a ricordare i *Dimànches* di Laforgue che a commoverci; e certi tocchi mistici conventuali, nella *Domenica delle recluse* e altrove, vi fanno rimpiangere la tristezza malata, ma autentica, di Sergio Corazzini. Niente allontana dalla commozione quanto lo spettacolo di uno scrittore che cerca di commoversi; magari ipnotizzandosi — come fa talvolta il Moretti — sulla ripetizione di certe parole e di certi suoni che dovrebbero riuscire, di per sè, commoventi.

I limiti della poesia non si allargano, nè si cambiano per volontà.

Altro però converrebbe aggiungere qui per Moretti. Dalla ristrettezza del suo centro lirico autentico, assai meglio che non certe pretese di poesia, egli ha saputo uscire, lateralmemte, creando personaggi ironici di novelle (come i suoi *Pesci fuor d'acqua*); oppure oggettivando la sua malinconia e incupendola (come nel *Sole del sabato*) nel racconto della triste vicenda di una creatura soffocata in un dramma di vita provinciale. Ma l'opera in prosa di Marino Moretti, anche se ampia e sviluppa, per altre strade, quello che è il centro lirico della sua poesia, non può essere definita subito quì, quasi come un'appendice alla sua poesia. È tale da chiedere e da meritare un discorso a sè.

GAETA, GUGLIELMINETTI, SICILIANI

Con Francesco Gaeta è molto facile intendersi. È uno di quegli uomini per i quali esistono le cose del mondo, nelle loro precise forme e colori, e nei loro significati anche più ovvii e più naturali. La sua poesia non è di quelle che prescindono dàlle cose: è anzi una poesia tutta corposa e sensuale. Se la critica che scrivono i poeti ha involontariamente qualche valore di confessione autocritica, o talvolta addirittura un significato autobiografico — sarebbe interessante per quest'aspetto vedere il saggio che, anni fa, il Gaeta dedicò a Salvatore di Giacomo. La musicalità talora leggera ed evasiva del poeta napoletano, più volte dal gusto sensuale e realistico del Gaeta era involontariamente costretta a significati e a riferimenti più precisi e diretti.

Le cose del mondo che per Gaeta esistono in modo così risoluto e sicuro, sono poi quasi sempre le cose dell'amore. Quàndo si stacca dal suo tema, Gaeta dà nell'astratto e perde subito di efficacia e di significato. Ma nei *Sonetti voluttuosi* qualche anno fa, e ora in queste *Poesie d'amore* (Laterza, Bari), Gaeta, che ha imparato a conoscersi, non si scosta quasi mai dal

suo tema. Donne, convegni, addii, voluttà, dolori e piaceri d'amore sono argomenti alle sue poesie, spesso ritratti nelle caratteristiche e nei particolari più intimi. Ma se Gaeta è un sensuale, la sua sensualità, benchè raffinata, e, diremmo, minuziosa, è schietta e intera; d'un genere che la poesia moderna non conosce più. Soffra o goda per amore, Gaeta non mescola ai suoi piaceri o ai dolori le esigenze di una psicologia scontenta e insaziabile.

> Quando, scherzando a toglierti le anella
> bacio ad uno ad uno a te le polpastrella,
> e mi rifugio poi sotto l'ascella,
> e del tuo braccio il collo mi circondo,
> e con la bocca cerco il cuor profondo
> ti sia delizia amor, senza acre fondo.

Psicologicamente, questa, è una sensualità che basta a se stessa. Gaeta non si turba; ma leggendo si ha l'impressione che questa sua intima sicurezza, e, diremmo, questo suo realismo psicologico non sia ancora riuscito (o, per lo meno, non sempre) a esprimersi in modo altrettanto diretto e sicuro. Elementi formali estranei, e contraddittorii, intimamente disarmonici s'incontrano quasi ovunque nei suoi versi.

I *Sonetti voluttuosi* ritenevano in genere, esteriormente, del tono erotico e celebrativo dannunziano; ma dentro quel tono, con abbassamenti realistici, s'inserivano spesso (liberi qui da ogni compiacenza umoristica o di ironica bonomìa) alcuni di quei particolari precisi, smontanti, propri alla poesia borghese, o *crepuscolare*.

Queste compiacenze minute e realistiche stonavano anche più quando invece che nel tono erotico-celebrativo dannunziano erano costrette dentro involuzioni e asprezze di natura più esigente e classicista. Nell'ultimo libro Gaeta mostra di voler arrivare all'espressione completa di sè piuttosto attraverso questa sua natura espressiva difficile e dura, che per la via delle risorse più facili. I toni dannunziani li ha abbandonati; ma gli sono rimaste asprezze, cacofonìe, durezze (specie nelle tronche), e, in genere, un fare troppo aspro, con abbassamenti improvvisi o cadute nel troppo facile (cade anche in cadenze stecchettiane), in che è il carattere più esterno e meglio riconoscibile delle sue poesie. Del resto sembra che il poeta sia cosciente di questa deficienza formale se talora (come in *La tua voce)* tenta di riposarsi in musicalità esterne decadenti; o *(L'indomani; Insetto di giardino)* cerca di valersi di ritmi e di spezzature pascoliane, oppure (e più spesso) tenta di raggiungere la festevolezza musicale di Di Giacomo. Per conto nostro preferiamo, naturalmente, anche nelle disuguaglianze e nelle asprezze, di sceglierlo negli accenti e nei momenti più suoi. E riconoscerlo in certe festosità come in *Fine d'agosto* (magari solo per l'ultimo verso):

E tu domani rivedrai ridesta,
di pesche e di cocomeri una festa,
allor che dèi colombi il primo volo
coroni l'orologio terraiolo,
e il gallo risaluti il fresco alborè
solare uccello la cui tèsta è un fiore.

Oppure sorprenderlo quando la sua sensualità allargandosi e quasi traboccando dalla donna e dai pensieri del suo amore, viene insensibilmente a comprendere e stringere tutti gli aspetti della vita.

> Saprò come il tuo pettine dietro i guanciali cada,
> ai caldi fianchi i solchi delle compresse vesti
> sul labbro la peluria perlata di rugiada,
> su le allaccianti braccia i segni degli innesti,
> saprai tu i giorni quando scrivi e non t'è risposto,
> domanderai tu pure qual colpa, in faccia a Dio
> ti valse il soffocato piangere di nascosto,
> ti meritò la croce di questo amore mio:
> ma il giugno, il giugno tenero di rondini e di capre
> e di sospiri d'organo pel cuore di Gesù....

Solo Di Giacomo potrebbe arrivare alla cantante strana e direi napoletana sensualità dei due ultimi versi.

***

Qualche anno fa, la salute spirituale di Amalia Guglielminetti dava seriamente a pensare a più d'uno. Ci fu persino un po' di scandalo intorno al suo nome; e le apparenze davvero lo giustificavano.

La Guglielminetti esordì nella letteratura femminile contemporanea con un tono di indipendenza, di passione, e persino di perversità che necessariamente doveva meravigliare. Almeno a quel tempo, le nostre scrittrici; o comparivano in pubblico in funzione di *scrittori*, e allora rientravano senza discussioni nei modi, nei difetti e nelle virtù della letteratura maschile,

o se invece ci tenevano a essere e ad apparir donne anche nella carta stampata, allora la loro femminilità si presentava di preferenza, con aspetto materno e morigerato, talvolta con intenzioni di bontà e di umanitarismo sociale, o persino di patriottismo. I nomi e gli esempi tornano a mente a ciascuno. Insomma, in un modo o nell'altro, con in mano i ferri della domestica calzetta, o la bandierina patriottica, o il rosario, o magari la fiaccola della giustizia sociale, ci venivano incontro le nostre scrittrici: i soliti angioli destinati ad alleviare l'esistenza che conosciamo.

Amalia Guglielminetti, invece, apparve ella stessa come un'ardente face in consunzione perpetua. Più che d'amore, ella avvampò per un quarto d'ora, come fiaccola vivente di passione e di voluttà. Due o tre dei critici italiani allora in corso, brandirono i tirsi disusati, e gridarono senz'altro alla Saffo rediviva. E la Guglielminetti ch'era apparsa la prima volta sulla scena in veste succinta e classica di sonetti e di terzine, ritornò una seconda, non solo ardente, ma questa volta anche felina, col corpo ch'ella assicurava di efebo, fasciato e stretto nelle bende dei settenarii incrociati e crepitanti nel bacio delle rime al mezzo.

Fu un fuoco di paglia: passata la prima sorpresa, sotto quell'apparenza di sincerità estrema, fu facile avvertire piuttosto lo sforzo della testa che la passione del cuore; e la stessa apparente certezza della forma sembrò doversi attribuire più a una patinatura di suoni che a una vera perspicuità letteraria. Era insomma uno di quei giuochi di forma, come se ne ebbero nel pe-

riodo del dannunzianesimo, destinati a reggersi soltanto dinnanzi a quei lettori che fossero anche risoluti a non li volere capire. Per parte sua, la Guglielminetti ebbe il merito, dopo il decadere del primo successo, di non insistere nel giuoco. In un poema drammatico subito dopo, dette ella stessa, anche per i ciechi, la formula della sua decadenza dannunziana; e, in seguito, si ridusse a stemperare e a ripetere borghesemente quegli elementi che eran sembrati nientemeno che di natura tragica ed eroica, nelle vicende consuete della novellistica da giornale. Ne abbiamo, oltre ai due precedenti volumi, tredici buoni esempi in queste novelle de *Le Spighe:* « Le ore inutili » (Treves). Naturalmente la felinità di un tempo qui diventa più borghesemente ironia; la maschera tragica si è trasformata in bautta; la passione è diventata *flirt*, o avventura; e tutto procede con quella spigliatezza e con quella eleganza sommaria e un po' meccanica, della novella che conosciamo. Talvolta un personaggio, uomo o donna, in certe pretese enigmatiche in certe mosse di cattiveria o di ambiguità, ricordandoci di sfuggita quella che sarebbe dovuta essere la Guglielminetti di un tempo, c'invita a ripensare, quasi per ironia, e a riassumere le vicende della sua favola letteraria.

***

Luigi Siciliani l'avevamo lasciato anni fa alle pratiche dilettantesche di una letteratura culturale e di traduzione, tra inglesi *perfetti*, bizantini e decadenti. Sici-

liani traduceva, illustrava, commentava; con un suo fare alquanto monotono e uguale, ma che — nella sua freddezza ed esteriorità — non era senza dignità e decoro. Si accostasse alla passionalità sadica di Swinburne o alla perfezione patetica di Keats; traducesse da Rutilio Namaziano, o i *baci* da Giovanni Secondo; o rendesse nelle nostre parole le terribili lettere d'amore della Monaca Portoghese; — sempre nella prosa e nei versi di Siciliani gli appelli anche più disperati e toccanti, le confessioni più sanguinose avevano un tono eguale e vacuo, quasi di lontananza e di estraneità. Si sarebbe detto che Siciliani si avvicinava, sì, alle espressioni più ardenti e malate dello spirito umano, ma sempre, nonostante se stesso, con la freddezza di un parnassiano che fosse venuto via via perdendo anche l'esigenza e quindi (a suo modo) il calore della forma.

E non si può dire che questo sia soltanto il suo carattere, o la sua deficienza, di tradurre; anche quando ha scritto *in proprio*, versi o prosa, Siciliani ha sempre tradotto se stesso, le situazioni forse più vere e sofferte di sè, con una specie di estraneità indifferente. Pensate al romanzo *Giovanni Fràncica;* sotto il quale è facile intuire, inizialmente, un dramma e una crisi di coscienza —; e poi non ne risulta, in effetto, che un riecheggiamento dell'*Innocente* dannunziano. Anche i suoi versi ripetono press'a poco la stessa situazione; e in una forma forse più istruttiva.

Qui infatti non sarebbe difficile vedere come la situazione di Siciliani sia, in realtà, comune a di-

versi altri scrittori del suo tempo; poeti (potremmo dire) di cultura, i quali persero il significato e il rilievo della loro personalità (fosse pure una personalità riflessa e secondaria) appena si scostarono dalle forme e dalle ispirazioni chiuse e definite della tradizione.

Parnassiani e classicisti in ritardo, ebbero il torto di non resistere all' invito del verso libero o del futurismo; con atto aperto di apostasia vollero abbandonare le modeste, ma riconosciute posizioni di un tempo per correre un'avventura che se fu aleatoria per tutti, tanto più doveva esserlo per loro, nati artisticamente ad altre espressioni, e teoricamente ad altre difese. È successo così che l' equilibrio, la cultura e, diciamo pure, la decenza di un tempo, piuttosto che giovare, ha loro nociuto nella compagnia degli ultimi, e facilissimi, invasati e improvvisatori.

Pensate, per esempio, alla sorte di Lipparini e di Bontempelli; dopo tanta fatica di novità e spreco di esperienze, costretti a sceglier qualcosa da loro, vi toccherebbe ricorrere ancora alle prime odi, ai distici, e ai sonetti. Per quanto non abbia toccato il futurismo, la favola di Siciliani per questo lato non è molto diversa; e se volete controllarla in un libro solo, guardate quest'ultimo volume di versi: *Per consolare l'anima mia* (Milano; Quintieri, 1920). Nei rari momenti in cui la parola dello scrittore sembra aderire a una sia pure modesta realtà poetica, siamo di fronte a forme meglio chiuse e definite, e a motivi tradizionali. Fermatevi a qualcuno dei distici della *Villa ignota* e de l'*Isola bella* (cercando di dimenticare le dannunziane *Elegie romane*);

leggete *Acquaforte*, *Maturità*, e poco più. Che sono insomma i vari tratti, dove l'aridità, la sostanziale indifferenza dello scrittore sono larvate da una specie di abilità formale, o come da un esterno calore di tradizione. In tutto il resto — nelle celebrazioni milanesi, nelle esaltazioni eroiche e nelle pretese satiriche (c'è anche un' infelicissima satira di Benedetto Croce: *et nomen eiūs Benedictùs)* si assiste ancora una volta allo spettacolo monotono, vacuo e mortificato di parole che intimamente estranee l'una all'altra, stanno vicino legate solo dall' insistenza di qualche accento, se non addirittura soltanto dalla innocente consistenza della carta.

ADA NEGRI

La curiosità e l'interesse che ci avvicinano a un libro nuovo di Ada Negri, ormai hanno più poco a che vedere con la poesia. Quello che il nome di questa scrittrice significa negli ultimi vent'anni della nostra letteratura ci sembra di saperlo con una certezza ormai provata e ripetuta: e se da tutti i libri di Ada Negri ci dicessero oggi di scegliere una sola poesia, capace di rispondere, per intera, alle esigenze di un gusto letterario non del tutto occasionale e contingente, sentiamo che finiremmo per restare imbarazzati, e non farne nulla. Ciò nonostante, a un libro nuovo di Ada Negri ci si avvicina ancora con un interesse, con un rispetto, con una serietà, che non riusciremmo a trovare per altri scrittori del suo tempo, che magari la valgono nel valore effettivo della poesia. E se cerchiamo di spiegarci l'apparente contraddizione del nostro sentimento o piuttosto del nostro istinto verso questa scrittrice, ci accorgiamo che quello che ci importa, anche oggi, di lei, è piuttosto la vicenda e la sofferenza umana, cui sentiamo aderire e di cui

sentiamo nutrirsi la sua arte e la sua poesia, che non i risultati estetici, effettivi, da queste raggiunti.

Un tempo la maestrina socialista cantava le sue strofe, a cuor pieno. Erano poche idee, di quelle che allora un semplice poteva creder socialiste; e che vivevano in lei spontaneamente come sentimenti, più sonori e ferventi che intimi; e si riversavano a colorire dei loro toni accesi il piccolo mondo della sua poesia.

Vita di poveri, di vagabondi, di diseredati, resa da Ada Negri in contrasti facili e evidenti sino al bozzetto; o scossa e incamminata da lei verso l'augurato futuro con accesi canti di marcia. E in quella specie di superficialità sonora, c'era una così aperta evidenza, una tale pienezza senza dubbii e senza residui, e un senso così colorito di certezza, che ci assicuravano, per lo meno, dell'appagamento pieno della scrittrice.

Anche quei motivi e quei sentimenti più intimi e personali di amore e di maternità, che cominciarono subito dopo ad affacciarsi nella sua poesia, si espressero, da principio, con lo stesso tono di facilità e di evidenza. Si poteva pensare, allora, ad Ada Negri come a un De Amicis (più giovane e più vivace) della poesia. Ma insistendo in elementi più propriamente lirici e personali, un po' alla volta Ada Negri perse la facile certezza di un tempo, sentì salire dall'intimo una sorta di insoddisfazione e di scontento che, invece di esprimersi e di placarsi nella poesia, si acuirono nell'insufficenza dello stile e dell'espressione, e non l'abbandonarono più.

La maestrina socialista, che toccò a un tempo la fama e le non vietate soglie della borghesia, dovette accorgersi allora che l'anima umana ha contrasti, sofferenze, tristezze ben più diffcili e dure di quanto, ai tempi di Motta Visconti, potevano sembrarle le antitesi classiche tra la soffitta e il primo piano.

Da allora Ada Negri non si distolse dalla sua scoperta, né si distrasse: non concesse requie o pace a sè stessa. Cercò anzi di cogliere e di esprimere le pene dell'anima sua con lo stesso impeto e lo stesso ardore con cui, nella prima gioventù, aveva investito di suono e di facili antitesi le apparenze della vita sociale. Scavò in sè stessa e nel suo tormento con la stessa foga. Cantò l'esilio e la lontananza, i contrasti e lo scontento di sè e degli altri; colorì della sua irrequietezza, gli aspetti della vita e le figure umane in cui s'incontrava. Se vogliamo riferirci più esattamente alla bibliografia. vediamo che la ricerca della nuova poesia che già s'era annunciata con *Maternità*, si afferma meglio nei volumi successivi, in *Dal Profondo*, in *Esilio*, e forse più ancora che in questi versi si esprime chiaramente in una raccolta di prose — *Le solitarie* — che la scrittrice intitolò *novelle* e che precedettero questo nuovissimo diario lirico (*Il libro di Mara*, Treves, Milano).

Nelle prose, nell'osservazione e nello studio di figure femminili e di casi di vita incontrati o scoperti nei suoi pellegrinaggi, la confessione e la pena umana della scrittrice, col pretesto dell'interposta persona, si manifestarono in realtà in modo assai più diretto, e

toccante che non fosse avvenuto nei versi. *Le solitarie* — sembrano appartenere assai più alla vita che all'arte di Ada Negri, e proprio per questo costituiscono, sino ad oggi, il suo libro migliore. Nei versi, le interpolazioni letterarie, gli espedienti simbolici, le amplificazioni enfatiche, danno continuamente l'impressione di una chiarezza e di un'evidenza umana, intraviste e non mai raggiunte.

Troppo spesso Ada Negri, quando è per esprimersi, si vede, si ammira e si atteggia. Se non fosse l'umano rispetto che dobbiamo alla sua pena, pensando alla facile e superficiale eleganza di certe pose, si direbbe a volte che Ada Negri, pur soffrendone umanamente, diventa, senza volere, l'attrice — la Lyda Borelli — del suo dolore.

Ella stessa, poi, lo avverte e ne soffre: ma ci sono mali estetici, che un figlio del secolo porta nel sangue come mali umani e irreparabili.

In questo *Libro di Mara*, ella ha fatto di tutto per liberarsene; nè possiamo dire che vi sia riuscita. È il breve diario di amore e di dolore di una donna che ha perso il suo amato, e lo cerca e lo chiama attraverso la morte che li separa, con un affanno di ricordi e di desiderii che solo alla fine si placa in una sorte di mistica comunione. Per riuscire più aderente al suo sentimento, e più immediata nell'esprimerlo, la scrittrice ha creduto di liberarsi dalle forme chiuse e dai ritmi stabiliti; ma gli ostacoli che la separano dalla vera semplicità e dall'umana evidenza, nell'espressione del suo dolore, sono in lei assai più

intimi e sostanziali che non i ritmi o le forme metriche.

Vedete fin da principio: la donna invita sè stessa a guardare nell'amore che fu la sua sola ragione di vita; e, subito, questo suo movimento si converte in un gesto plastico, da illustrazione....

donna che non vedesti il cielo se non per lo spiraglio di
[quell'amore,
aggràppati alle sbarre tendi il viso fra spranga e spranga.

Scenografia simbolica; e questo è un frammento che potrebbe servire da formula. Ogni volta che vogliamo sorprendere un'impressione e un movimento lirico, bisogna che andiamo a ritagliare un frammento dentro un frammento. Ne nasce nel lettore una specie di diffidenza, che finisce per vietargli anche quelle che potrebbero essere le adesioni del suo gusto e del suo sentimento alle espressioni della scrittrice.

Entrasti improvviso, lasciando spalancata la porta sui campi.
Gran vampa di sole a meriggio con soffio di spazio entrò nella
[stanza con te.

Oppure, questa disperazione d'amore....

Prona io mi distesi, allargando le braccia tutta aderendo con
[il corpo alla terra....
e non sentii crescer l'erba; ma dalle viscere nere m'entrò
[nell'orecchio un formidabile rombo.

Se poi avessimo bisogno di più precisi riferimenti per spiegare anche meglio a noi stessi la natura di

questa specie di incrocio lirico-letterario da cui nasce l'espressione di Ada Negri, non abbiamo bisogno di cercare: ella stessa si incarica di indicarceli, ingenuamente: D'Annunzio.

Così compatto il silenzio, che le parole non dette si scolpiron
[solenni nell'aria.

E la stessa apparente libertà del ritmo assai spesso non risulta che da un incontro di movimenti dannunziani.

Sole di mezzogiorno, nel luglio felice sulla piazza deserta.

Si pensa per forza a certe aperture di distico nelle *Elegie romane*; e, sempre sul motivo canicolare, ecco una variazione ritmica di origine non lontana....

O mio geloso bene
torrida nel ricordo
canicolare estate
ch'io vissi errando
trasfusa in gioia
nel tuo biancore accecante
nelle tue nozze orgiastiche
del calor con la luce,
nelle tue notti stellate
accese di rapidi lampi.

Sopportiamo l'elementarità pedestre delle nozze del calor con la luce, — ma questa anche per i sordi, è una variazione delle *Laudi*. Rinunziando alle forme strofiche consuete, l'espressione lirica di Ada Negri ha ricorso all'incontro e all'incrocio di motivi ritmici

che portano in sè il pericolo di un vuoto e di un'enfasi anche peggiore.

Eppure, anche quando abbiamo risolto con una certezza che sembra suggerita dall'evidenza stessa, il valore espressivo e lirico della poesia di Ada Negri — sentiamo ugualmente che in tutto quanto ci viene da questa scrittrice, c'è un sottinteso di vita, di sofferenza e di pena umana, cui non si può negare considerazione e rispetto.

Leggendo *Il libro di Mara* sentiamo che nel soffrire e nello scavare nel suo dolore, e nella sua passione, la donna non ebbe arresti; conobbe il coraggio fino ad esser crudele con sè stessa. Si legga il *Figlio*, dove rimpiangendo il figlio non avuto dall' amante morto, la donna sa guardare con crudezza al suo dolore e insieme alla sua natura di donna.

Se tu fecondato l'avessi calmo sarebbe il suo viscere sacro.

E si leggano ancora: *Le lettere;* il *Notturno nuziale,* la *Follia,* il *Muro*: poesie nelle quali l'insufficienza letteraria non annulla la verità umana. Questa verità dolorosa sembra, anzi, a mômenti che risulti più inquieta e tormentosa dall'esserle stata negata anche quell'alta calma che, per un poeta, nasce dall'espressione dell'arte.

AMICI

(Firenze 1918)

— Se mi dai un lapis, te lo dimostro.

Soffici è un uomo che, col lapis sul marmo del caffè, vi dimostra l'esistenza o viceversa di Dio. Nella sua testa d'artista, tutto sembra destinato ad assumere una forma logica, plastica, nitida e assoluta, di evidenza meridiana. Naturalmente si tratta della logica di un poeta. È inutile mettersi in guardia, diffidare, contrastare; la teoria di Soffici, sia essa di carattere artistico e rifletta le più complesse faccie della più difficile questione dell'estetica dell'ultim'ora, o abbia intenzioni politiche e tocchi un aspetto qualunque della vita di ogni giorno (— Soffici ha persino creato una teoria dell' italiano come antiboche necessario —) ovunque insomma rivolga i suoi occhi pacati e sicuri, questo toscano, per fortuna sua e nostra, non può che cavare effetti e motivi d'arte con parole scritte o parlate.

Naturalmente, per parte sua, Soffici è dispostissimo a non convenirne: ed è pronto ad affermare la sua fede sociale, le sue tendenze d'artista, la sua passione di uomo, la sua volontà d' italiano e di soldato

come argomenti distinti e da trattarsi in separata sede. Ma è forse in questa sua sincerità appassionata, il carattere principale in tutta la sua persona, che è infine quanto dire dell'arte sua.

È perciò che quando Soffici parla, senz'accorgersene, continua l'arte dei suoi libri per il gusto vostro e soprattutto per il suo.

Conosco diverse persone di scarse consuetudini letterarie, che si sono invogliate a cercare gli scritti dopo aver conosciuto la persona di Soffici. Dopo averlo sentito raccontare una sua avventura di guerra: o una filza di *papere*, di ritratti, di barzellette militari: o una storia di donne: o quel che vuol lui.

Ha un suo modo di parlare, contento, ricco, colorito. Senza che la sua voce si levi più del necessario, a caffè le teste dei tavoli vicini si voltano verso di lui.

Quel che più piace in Soffici che parla è un senso pastoso della parola, illuminata e scaldata da una voce piana che è, sì, soddisfatta di sè, ma insieme tutta naturalezza e vivacità.

Sotto le parole di Soffici che parla, come sotto quelle di Soffici che scrive, c'è il pittore.

E il lapis che a volte vi domanda per la dilucidazione di un paradosso gli serve in aria, gesticolando o per certi schematici freghi sul marmo, come ad appoggiare o a scalfire il colore delle parole.

In questi giorni è stato di passaggio dal fronte per i nostri caffè: segnale di adunata per qualche

vecchio e per qualche nuovo amico. Mi ha fatto ricordare del novembre di tre anni fa, degli ultimi giorni della *Voce* in via Cavour, quando entrando si vedeva ancora Papini frugare con quella sua seria ed irriducibile curiosità, tra gli scaffali dei libri; e De Robertis, direttore, ad un angolo del tavolo di vendita, che alzava per l'ennesima volta l'arco di meraviglia delle grandi sopracciglia sulla perfezione non ricordo più se di tre o di quattro sillabe del più bel verso della più bella stanza di tutto il Petrarca. Di sopra Prezzolini, attorno al fuoco, contento e tranquillo come non l'ho mai visto, raccontava come fu che una sera non ebbe cuore di tirare ad un austriaco che lo guardava in faccia dall'altra riva dell'Isonzo; Pizzetti di dietro le lenti con quella sua aria di timidezza per bene, parlava di Bellini; Nehal, perpetuo umanista locale, gaudente satirico e piccolo mago maligno, appoggiava in un suo riso grasso toscano — *insomma dunque* — l'ennesimo argomento contro l'estetica crociana, mentre un piccolo pittore belga che non ricordo, lo convalidava con l'approvazione di Bergson raccolta proprio tre giorni prima a Parigi. Soffici in quei giorni era occupato su tutta la tavola a scriver dediche per gli amici sul mirabolante volume dei Chimismi o spiegava i misteri del biribis, appresi in un distaccamento in Mugello; oppure, quand'era solo (ufficiale allora di primo pelo) si esercitava a voce alta alle difficoltà — in due tempi — del comando: *At-tenti!*

Dopo qualche giorno non c'era più niente e nessuno. Ossia sulle porte chiuse della *Voce* c'erano dei

gran cartelli d'*affittasi*, e gli amici via, dappertutto dietro alla vita e al lavoro.... Un altro tempo; tre anni fa. Colpa di questi ritrovamenti fugaci che lasciano a un pigro — uomo di poca guerra — una punta di nostalgia.

Ma dicevo, che in questi giorni alcuni dei vecchi amici (i critici che classificano tutto, e capiscono poco, sono magari capaci di alludere a una «scuola toscana») si son ritrovati qui intorno a qualche tavolo di caffè, a rapporto di amicizia sul lavoro fatto e da fare. Soffici ha corretto in fretta prima di ripartire per il suo posto al fronte, le bozze di un libro nuovo di prose liriche: *La giostra dei sensi*: un volume nato sulla linea dell'*Arlecchino* e del *Giornale di bordo*. Ha provvisto ad una ristampa dell'*Arlecchino* — fino ad oggi il suo libro più bello — da tempo esaurito e richiesto; hà consegnato in tipografia una raccolta di scritti di critica letteraria (su scrittori francesi d'eccezione e dell'ultim'ora, e su alcuni classici italiani) e un'altra raccolta per un volume di scritti d'arte. E già parla di nuove maniere di lavoro, di propositi, di progetti. Poi una di queste sere s'è lasciato accompagnare alla tradotta. Soffici, buona fortuna!

Papini non discorre facilmente di quel che fa. Tra gli amici, resta al suo angolo di caffè, preoccupatissimo ad accendere, una dopo l'altra, un numero infinito di sigarette: e dietro quelle sue terribili lenti sembra che non guardi nessuno. Se non fosse per alcune cose gentili che gli escono dette in modo sgarbato o

per le cattiverie e malignità che dice invece di tanto in tanto in tono innocente, si direbbe che Papini è lì che si secca mortalmente: in mezzo agli altri è solo con i casi suoi.

A volte, come partecipazione alla conversazione comune, si limita a rigirare, in cima alle dita, scimmiescamente e in silenzio, la scatola dei cerini con compunzione; sembra che s'interessi gravemente alle figurine, legge anche lì tra gli spigoli tutte le parole che ci sono da leggere. È una delle sue manìe: e gli dura da vent'anni: leggere da per tutto, per la strada pei muri, sui giornali, e non solo a casa e in libreria, tutto quello che si può leggere. È un appasionato del segno, del nero sul bianco, della parola scritta. Lo dice da sè: sono come i cinesi....

E ci ride con una luce improvvisa, in quel suo modo ancora fanciullesco di ridere sollevando le spalle e alzando e rovesciando un po' la faccia, col cuore amoroso e contento.

Papini sta sempre curando le ristampe e le nuove edizioni di quasi tutti i libri suoi. E parla volentieri, da uomo pratico più che del nuovo lavoro, di queste nuove edizioni e di queste ristampe: *L'Uomo finito*, Le *Cento pagine di poesia*, le *Stroncature*, il *Carducci* che è già alla seconda edizione a pochi mesi dalla prima....

Poi c'è il libro nuovo: *Rapporto sugli uomini*. Sarà un libro « tutto nuovo » (assicura). È un libro che Papini si porta dentro da qualche anno; e pare che lo stia masticando come qualcosa di forte e di

amaro. Perchè Papini, ora che gli editori lo vogliono, i giornali lo cercano, e il pubblico lo legge — è rimasto con una punta di scontento e direi di acredine verso sé stesso, che è la sua più bella nobiltà. E passa come uno scrittore tutto d'improvvisazione e di getto! Senza contare coloro per i quali l'unico riferimento è ancora l'etichetta delle parole; e Soffici e Papini sono *futuristi*.

Talora, quando parla di ciò che scrive, si sente che Papini ha della lingua, della prosa, un senso plastico, da operaio accorto e preciso: un senso, direi manovale, dello scrivere.

Disingannato in tutte le scorrerie, le avventure, le maniere e le mode, gli è rimasto, e ora ha riaffermato a sè stesso, il senso della tradizione e non soltanto italiana, ma più precisamente toscana, dagli antichi fino al Carducci, dal Carducci a lui. Più volte ha promesso a sè stesso, e anche ad altri, un'antologia della letteratura italiana e ora ha nel taccuino una lista di nomi per una scelta di scrittori toscani moderni.

Per il suo lavoro ultimamente ha tentato Roma, il mare; ma anche questa volta s'è dovuto riconoscere toscano: ha radunato ancora libri da leggere, ancora carta bianca da scrivere ed è già tornato alla sua casa sola in un cocuzzolo d'Appennino.

Prezzolini addirittura pare che s'indispettisca se gli si domanda che cosa scrive. Assicura che non vorrebbe più scrivere. Concede a sè le parole scritte sol-

tanto come una forma d'agire. La politica se l'è preso e lo occupa, lo preoccupa e l'inquieta. Porta con sè la sua irrequietudine anche al tavolino del caffè, tra gli amici d'un tempo: sta, scappa, torna. Se penso a Prezzolini, non me lo so immaginare a sedere: lo vedo tutto in moto in cerca di qualcosa e di qualcuno, scontento sempre e per forza. Sembra proprio un uomo d'affari: ma che non li faccia. Ha in tipografia un libro su uomini e paesi conosciuti. Uscirà a giorni un suo voluminoso Almanacco italo-serbo: credo letteratura, arte, storia, politica.

Ha anche messo insieme un'antologia di scritti sulla guerra, una documentazione dell'Italia dal maggio del '15 a Caporetto, lettere, diarii, poesie, relazioni di guerra, di illustri e di ignoti. Ha frugato, cercato, letto e ha fatto frugare, cercare, leggere un po' tutti e da pertutto. E dopo? Dice amaro:

— Può darsi che finita la guerra vada all'estero a vendere olio di Lucca.

Palazzeschi esce da una fureria e compare al caffè solo nelle grandi occasioni. Ma Palazzeschi — è bene ricordarlo — ha scritto il più bello e ardito libro di poesia che sia nato in Italia da una tendenza di estrema ironia e di scarnita sensibilità. (E se qualcuno ci tiene a ricordare anche qui la parola *futurismo*, s'accomodi). Ha scritto anche col *Codice di Perelà* il più originale romanzo che sia uscito in Italia da vent'anni. (E ora mi pare che ci siano diversi ragazzi, qui ed altrove, che saltellano e fanno un gran

chiasso coi residui dell'arte sua). E Palazzeschi non fa più niente. Se un amico l'interroga si stringe anche più nelle spalle e nelle braccia eternamente conserte: — Niente. E ascolta dalla sua sedia con un grande stupore i discorsi e i progetti degli altri. E guarda in silenzio con quei suoi occhi opachi; meravigliati — sembra — che ancora in questo mondo ci si possa muovere, si possa scrivere, si possa parlare. Da tre anni, questo umorista fantastico che conobbe gli ardimenti più pazzi e le più estreme fumisterie, soffre la guerra in silenzio, con una specie di pietà rassegnata. Palazzeschi? Si volge lento, si stringe, prova a sorridere: — Niente.

Cicognani non s'incontra a caffè nemmeno nelle grandi occasioni. Le sue *Storielle di novo conio*, pochi mesi fa ci hanno fatto sapere che a Firenze c'era uno scrittore toscano di più schietta tradizione paesana. La tradizione di Yorick, Collodi, Fucini, Pratesi, Nobili....

Ora che ha trovato il suo campo, Cicognani lo lavora di voglia. Tra una pratica e una precedura, fa le sue esperienze, studia i suoi popolani, rievoca i suoi ambienti, riempie insomma di gusto le sue cartelle di carta locale.

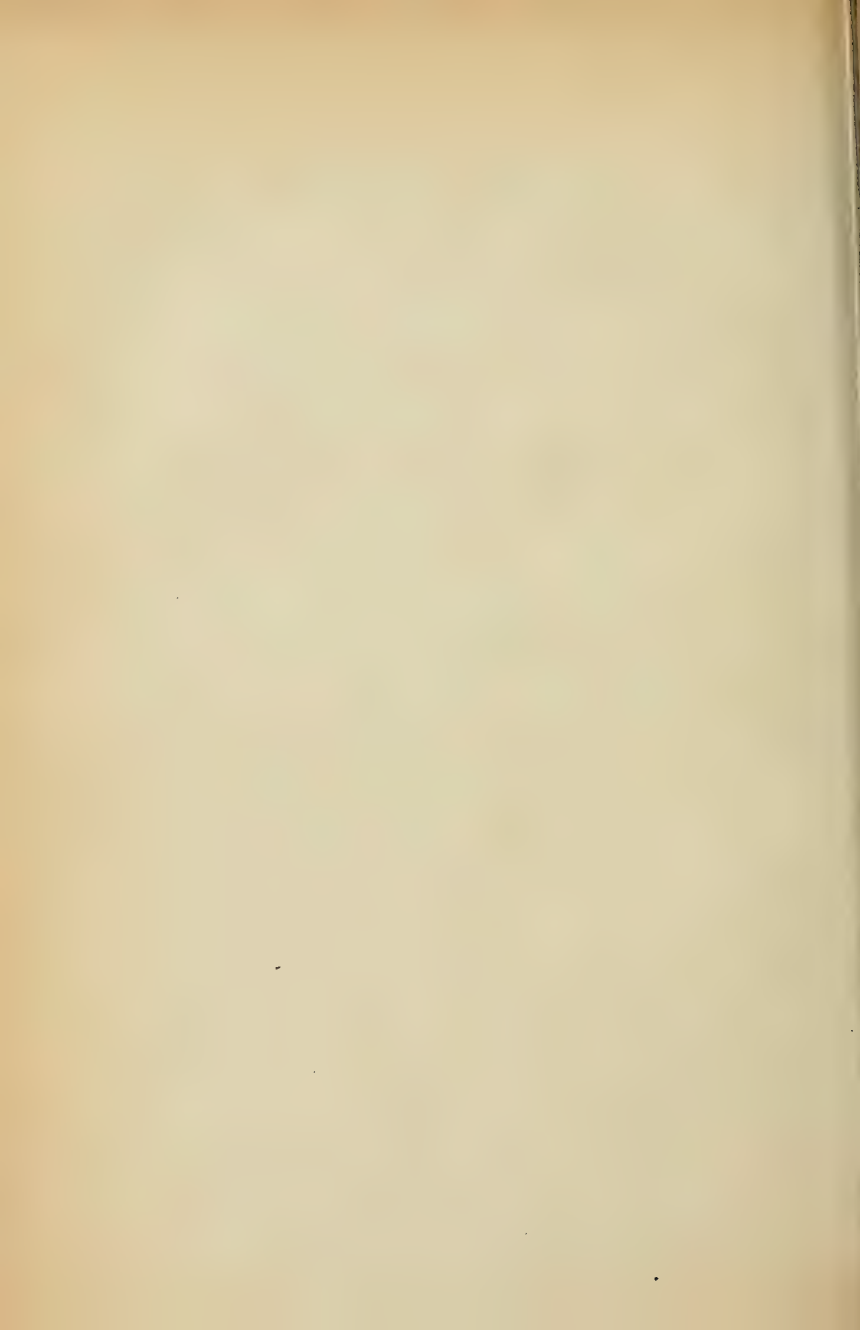
Anche lui ha dovuto ristampare le sue *Storielle* e la seconda edizione di questo suo primo libro uscirà a giorni con un libro nuovo: *Gente di conoscenza*. E già dal titolo si può capire qualcosa. Cicognani ha tardato forse a capire la sua natura di scrittore; ma

ora che è sicuro non perde tempo. Non s' incontra che per la via dello studio o dall'Editore Vallecchi; nonostante quel suo barbone nero, con certi occhietti, svelto e scontento, come un ragazzo.

Anche Vallecchi bisogna vederlo la sera, a lavoro finito, che si affaccia sulla strada fuori di tipografia, le mani in tasca e senza cappello. E guarda intorno soddisfatto: giovane com'è, già con quel po' di pancetta appena, ch'è necessaria ad un editore contento.

I suoi scrittori sono chi qua e chi là; ma c'è restato lui; e sa che come un tempo dicevano: si va alla *Voce*, ora quando tornano, per poco o per molto, dicono: « Si va da Vallecchi ».

Per questo, la sera, lì fuori, a lavoro finito, sembra proprio contento di avere anche lui, su in cassaforte — sotto forma di manoscritti, di contratti o di ricevute di anticipi — un po' di letteratura italiana.

ANNIE VIVANTI

È difficile immaginare, in letteratura, una cosa più mortificante delle scritture delle donne contemporanee.

Dacchè la Serao — dopo i primi libri *maschi* — non scrive più che per vendere, e la Deledda persiste a moltiplicare la tristezza e la noia sua e della sua Sardegna, per quanti sono i suoi volumi, con uno scrupolo e una coscienza cui non riesce neppure a mancar di rispetto; e Ada Negri s' è accorta che esprimere l'anima in passione e dolore (una passione e una pena che in lei sono cose schiette), è altra impresa che rivestire di versi il compito della normalista povera, e la Guglielminetti stempera quella sua inservibile impudicizia, tutta di testa, nelle novelle pei quotidiani, facile concorrente ai maschi peggiori; e Carola Prosperi seguita a mortificare sè e i lettori con una formula amara di sacrificio domestico: eccetera, a volontà, ma — insomma c'è davvero chi riesce, da qualche anno a leggere per le vetrine letterarie un nome di donna che non abbia in lui una sùbita rispondenza, per lo meno, con lo sbadiglio?

— Anche gli uomini, però....

Ci potremmo benissimo intendere.

Solo che nelle vie del male, come forse in quelle del bene, le donne non san trovare quel limite che gli uomini, per santi o diavoli che siano, finiscono per fissare. Le donne, forse per natura, peccano d'incontinenza. Basta, a convincersene, constatare, quell'intimo senso di facilità, a scivolo, che è caratteristico anche delle migliori e che le trascina a volte a una abbondanza addirittura spaventosa, di produzione.

Può venir fatto di alzare occhi di grazie alla natura che a tutt'altra produzione, più necessariamente femminile, impose a nostra salvezza, la remora di nove mesi.

Se si passa dal numero alla qualità, ci si accorge che la donna scrittrice ha, e dimostra, una facilità a tutta prova a utilizzare all'infinito i residui della peggiore letteratura maschile.

Quando ha fatto tanto di impossessarsi di una qualsiasi formula letteraria, Dio solo può dire dove una donna si fermerà. Come nelle conversazioni spicciole, anche nell'arte le donne mostrano una facoltà di esemplificazione addirittura incredibile. Se osservate, infatti, i modi dell'arte loro, piuttosto che inventivi, possono dirsi d'*esempio*.

Concedete loro gli *ismi* contemporanei — il verismo, il simbolismo, l'impressionismo, il futurismo (il futurismo, nella sua accezione comune, per la mancanza di conseguenze e di responsabilità artistiche è destinato ad essere la ricetta, per eccellenza, dell'arte femminile) concedete questi *ismi* e le altre facilità alla

scorrevole scrittura delle donne, e vedrete voi, se già non avete visto, che galoppo sfrenato, o corsa da barberi!

La dipendenza della letteratura delle donne dalle risorse della letteratura maschile è poi così accertata, che l'ambizione di una scrittrice non ha aspirazione più alta dell'epiteto di *maschio*.

— La scrittrice X ha un ingegno maschio!

L'ideale delle donne che scrivono non va più in là. Il Dio che ci sottrasse una costola ci protegge.

Fare un piedistallo di queste malinconie letterarie femminili, a un libro nuovo di Annie Vivanti certo che sarebbe eccessivo.

Annie Vivanti esercita saltuariamente il mestiere della letteratura con tutti gli inconvenienti, i compromessi, gli aiuti o gli accatti delle sue compagne in penna e gonnella. Si vale anche lei, e volentieri, di quelle concessioni che pubblico e critici fanno all'*attualità*, astrazione tutta giornalistica, ma imperativa e assoluta. Così negli anni scorsi alcuni hanno potuto ascoltare un suo dramma sul Belgio violato, e altri più recentemente forse hanno letto il libro (*Vae victis)*, che del dramma è una fiacca stesura romanzesca. E anche nei suoi libri migliori, i *Divoratori* e *Circe,* l'elemento occasionale, e fin di cronaca, o le diluizioni e gli annacquamenti romantici, le impalcature melodrammatiche arbitrarie, non mancano. Formano anzi, dicerto, in numero di pagine, la parte più pesa dell'opera. E non torniamo alle prime poesie e al battesimo carducciano....

Ma insomma, la stessa non continuità del lavoro letterario della Vivanti finisce per essere un motivo di rispetto; se, occupata a vivere, questa donna è riuscita a stare 20 anni senza scrivere!

E infine attraverso tutti gli errori, le misture, i pasticci, gli accomodamenti dei suoi libri, questa scrittrice resta donna, sempre più donna, più spiccatamente e risolutamente e volubilmente donna, che può. Fin dal primo libro, ad averle detto che rivelava un ingegno *maschio*, ci avrebbe fatto sopra un pianto o una bizza!

Una femminilità, la sua, non certo passionale, di quelle che vanno avanti — fino in fondo, se occorre — a dirizzoni e cantonate; è femminilità, ma nel senso più frivolo, più facile, più voluttuoso, divertente e irritante della parola. Qualcosa di preciso e sfuggente a un tempo, di realistico e di inconsistente, di preciso e di falso, che sa anche di vaudeville, di caffè concerto e di romanzo. Forse, i suoi versi migliori sono ancora quelli....

> Tra poco quando cèsserò d'amarti
> ritroverò il mio riso impertinente....
> ....passerò accanto senza salutarti
> con gli occhi rilucenti e il cor leggero....

E certo, nei pezzi più felici della sua prosa, dal primo all'ultimo libro, c'è sempre quell'aria di bambina che una volta voleva aggrapparsi a un ramo d'albero sull'ultima riga dell'orizzonte, e spenzolarsi dal mondo, per vedere se, nel giro di questa cosa rotonda, le riescisse di coglier per l'azzurro una stella.

A capire questo carattere della Vivanti meglio ancora che dalle poesie e dalla prefazione del Carducci si può cominciare da un romanzetto di caffè concerto (*Marion*, 1890) del quale le pagine migliori (quelle antobiografiche) nel 1911 passarono ne *I divoratori*.

Ma il libro più suo è di certo questo, fatto di articoli, di note personali, di ricordi, che raccoglie e pubblica l'editore Quintieri di Milano (*Zingaresca*).

Qui la Vivanti non è costretta dalla necessità correttiva delle strofe, qui non si impiglia e non s'atteggia tra gli scenarii delle digressioni melodrammatiche del romanzo. Scrive, proprio, perchè ha voglia di scrivere; il che vuol dire, per lei, voglia di scherzare, di giuocare, di esser seria e di far la burletta, ma il tutto nell'equilibrio di uno spirito che impiegando tutte le sue risorse, ne conosce anche i limiti. Basterà dire che sono in questo volume le trenta pagine sul Carducci: *(Io non so parlare di lui come del primo poeta della nuova Italia)*; e, le alt.e, sul fascino delle grandi solitudini, tra le libere mandrie d'America. E poi le sale cosmopolite di Lugano, la redazione del *Times*, tutte le musiche del mondo rimescolate per la distrazione di lei sola; le solitudini del Texas, i drawingroom dell'ambasciata di Londra, lo spazio del mondo misurato dentro i Pullman-cars americani mentre aspetta, inutile, che il sole che s'è alzato a destra scenda a dormire a sinistra ecc. Nella Vivanti che non ha neppur l'ombra del senso della vita o del mondo, questo cosmopolitismo è anch'esso graziosamente inutile, è un giuoco o bibelò intimo, personale.

Il mondo esterno della Vivanti senza potersi dire libresco, sembra fatto uscire da diversi altri libri per giuoco. Si pensa persino agli incontri buffi dei romanzi di Willy uomo.

Se vi accostate, tutto è di autentica cartapesta.

Guardate la Vivanti sola, con molti bauli e più cappelliere, nella solitudine del Texas; sgomento della solitudine, spavento dello spazio, miserevole senso del piccolo sè.

— « Tu l'as voulu, Georges Dandin! » mi dissi, e il mio pianto cadde fitto sui cioccolatini e sui fondants. Oppure: « io caddi sulla mia cappelliera e piansi ». È la formula, si direbbe, del meglio di Annie Vivanti: la facoltà di scherzare senza conseguenze col proprio sentimento, le proprie possibilità di poesia.

Sembra che le sue intuizioni abbiano legato dietro un elastico; toccato l'oggetto, invece di aderire, scattano indietro e le saltano al naso. Una penna del suo cappello, gli occhi di un bell'uomo, il senso dell'infinito, il fruscìo del suo strascico, l'amore alla sua bambina, il luccicare d'un vetro al sole — tutto nella sua pagina, è sullo stesso piano.

Senza far mai della poesia e dell'arte, ci dà ogni momento l'illusione d'infinite possibilità di arte e di poesia. Un'allegra impostura.

« Dalla porta che essa aveva lasciata aperta, io vedevo che di fuori era ancora buio. La notte pareva un drappo nero inchiodato alla volta dalle stelle, enormi e lucide. L'innumerevole voce delle pecore riempiva il mondo ».

Così una galoppata di cavalli intorno a una mandria impazzita, e Frieda la governante tedesca:

«.... i cavalli del ranch, videro il loro dovere e si avventarono anch'essi incontro a quel ciclone biancastro che erano le nostre mucche impazzite. Vidi come in un baleno turbinare sullo sfondo del cielo i ricci di Vivien, scòrsi il suo viso raggiante, ignaro di paura; passai come un lampo davanti a Frieda — seduta per terra in mezzo alla prateria sterminata — poi non ricordo più altro.... sentii che il mio cavallo prendeva la corsa sempre più vertiginosa, indi girava a destra, si fermava, s'impennava, voltava a sinistra caracollando, piroettando, volteggiando per circuire l'avvicinante orda: vedevo in mezzo agli altri il cavallo di Frieda, libero, colla sella a sgembo, e la coda al vento....

Poi d'un tratto, il rombo degli zoccoli cessò: la fuga era interrotta. Le mandrie erano salve.

I cow-bays con grande giubilo e con urla assordanti le ricacciarono verso il ranch. Un cow-boys negro — con un sorriso che pareva una larga spennellata di biacca in mezzo alla sua faccia nera — andò a prendere per il braccio l'umiliata Frieda riempiendola di novello terrore ».

È inutile domandarsi se con questi grotteschi decorativi, con giuochi simili o diversi, o con altre monellerie, Annie Vivanti faccia proprio dell'arte.

Certo è così che tra tante pagine inutili, esprime sé stessa e la possibilità ch' è sua e di molte altre donne, di scorrere tutte le dieci dita sulla tastiera sfio-

rando la possibilità d'ogni suono, e senza cavarne mai veramente nessuno. Confondendo alla lesta l'accenno di un suono col principio dell'altro immediatamente seguente, fino all'ultimo, si contenta di cavarne un effetto di stordimento e di ironia, e come di abile giuoco e divertimento, di cui fra tanta musoneria femminile, non sapremmo non ringraziarla. Forse Annie Vivanti non sente niente, forse non dice niente; ma è certo che questo suo non sentire e non dire lo esprime attraverso uno stile che è, lì, fatto apposta, pronto a giuocare, e a cavarsela a modo suo con tutto che gli capiti. L'espressione del niente, in arte, è già qualche cosa. E ad una signora, non è cortese domandare di più....

L'IDIOTA COME UMORISTA

Petrolini, fino e lungo, si ripresenta da solo alla fine della serata, con un trotterello da scemo; si ferma sul proscenio, stende nell'aria le mani in fuori all'altezza delle spalle e, così, fermo e impassibile come un pinguino, comincia a rovesciare la filastrocca delle idiozìe su tutta una platea di faccie che si divertono. C'è della gente, più tardi, che fa le boccucce: « ma questa non è arte, non è umorismo, non è neppure buffoneria: è appena volgarità ».

Ma qualche altro, forse per progetto, afferma proprio l'opposto. Un critico vago va persino raccontando che c'è in Italia un letterato di buon nome che di recente ha infilato in libreria il testo che raccoglie il fior fiore delle facezie petroliniane, tra un « Ariosto » e un testo che non si sa. Segni, anche questi, dei tempi (caro Baldini).

Diceva Flaubert — salv'errore — che ogni artista di teatro oltre al valore teatrale, ha un significato letterario e sociale. E quanto a Petrolini, è certo che egli ha ormai il suo posto, non solo alla luce elettrica della ribalta, ma anche al solicello della patria letteratura.

Più di cinque anni fa, in una rassegna di poesia moderna — proprio nella *Voce* di Firenze — m'avvenne di ricordare Petrolini, tra Palazzeschi e Govoni: e quello, anzi, fu l'unico avvicinamento letterario di cui, poi, non mi dovessi pentire. Così, più tardi, senza meraviglia, ho potuto vedere Petrolini entrare ufficialmente nella gaia schiera dei futuristi: recitare produzioni di loro: esser ricordato con onori, nelle loro illuminazioni critiche e nelle esegesi.

Insomma, quante cose difficili per un così facile uomo come Petrolini!

Perchè il segreto di Petrolini, come tutti i grandi segreti, è stato assai semplice. Petrolini ha avuto il coraggio di essere idiota; apertamente, liberamente e allegramente idiota; più idiota che poteva. E c'era in realtà — e forse c'è ancora — tutta una letteratura che tende segretamente all'idiozìa quasi per suprema aspirazione, senza tuttavia avere il coraggio delle ultime risoluzioni. Petrolini invece, questo coraggio, l'ha avuto; e, per ciò, egli ha potuto in realtà rimanere come un modello e un maestro, tra quelli che forse credevano di nobilitarlo accogliendolo come compagno. È invece ancora lui, che può insegnare agli altri!

Volendo alzare il tono, potremmo dire che Petrolini rappresenta un momento dell'umorismo: forse l'ultimo estremo momento.

Nelle epoche costruttive, fattive, ricche di temi sociali da svolgere e valori umani da difendere, l'umorismo, l'ironia, lo scherno hanno anch'essi un valore

morale che li sorregge e li nobilita. Dio si serve anche in letizia, e magari in maschera: e al suo trono salgono, ugualmente graditi, i salmi dei devoti, e i lazzi dei giullari. Gli uni, anzi, servono agli altri; non per nulla alcuni mistici si dissero giullari di Dio.

Ci sono momenti così pieni della vita umana in cui ogni atto, per diversa via, concorre alla significazione e alla integrazione dell'epoca: così come in uno stesso dramma il *clown* e l'uomo toccato da Dio o dal fato concorrono ugualmente, anche se in misura diversa, al nodo e alla soluzione della tragedia.

E non era solo per lo scopo di rallegrare lo spettatore coi lazzi del riso dopo le lacrime del dolore, ma era anzi per una ragione intima e sostanziale, che nel vecchio teatro, al dramma seguiva fedelmente la farsa: e una coscienza giusta e misurata non avrebbe saputo allora immaginare l'uno diviso dall'altra. Tempi pieni.

Ma, nella vita degli uomini, ci sono anche momenti in cui nella loro diversità gli atti perdono questa significazione ideale e unitaria; e allora anche il riso, l'umorismo, l'ironia, lo scherzo, gradatamente si vuotano di contenuto e di scopo, e restan fine ed oggetto di sè stessi.

Non hanno più niente, nè da correggere, nè da modificare, nè da dire. L'ironia, rimasta vuota, non ha allora altra risorsa da quella di piegarsi e rivolgersi su sè stessa. In questo sterile esercizio si fa più sottile, più rada, si consuma e si divora. È come il mistico serpe che, per l'avidità di riempirsi, comincia

a succhiarsi e ingoiarsi per la coda fino al punto di sparire. Simboli eloquenti.

È allora che lo scherzo, abbandonato a sè diventa lazzo e buffoneria; e gli uomini, da una faccia all'altra, si rimandano all'infinito il riso della loro vuota allegria come nei riflessi di un tragico specchio.

E non si pensi solo a un giuoco momentaneo d'umorismo, o ad una fase dell'arte: chè questa é forse una delle più tremende tragedie dell'uomo moderno; capace com'è di investire e di vuotare, nella creatura umana, insieme la vita dell'arte e quella della coscienza.

Chi soffrì questo male ne uscì solo accettandolo, esprimendolo con la tragica e sapiente leggerezza di un Laforgue; o portandolo alle estreme conseguenze, fino cioè a ritrovare l'ordine attraverso l'anarchia, e Dio attraverso il diavolo, come Chesterton. Ma non a tutti si può chiedere tanto.

— Lasciatemi divertire! — domanda, solo, Palazzeschi.

Altri, più mediocremente, e incapaci forse di chiarire a sè stessi il male di cui soffrono, vi si assuefanno e si limitano a dedurne qualche effetto di letteratura.

È impossibile capire spiritualmente il futurismo senza tener conto dell' idiozìa umana: e soprattutto del senso umoristico che l'uomo, abbandonato a sè e sul punto di perdersi, riesce ad avere dalla sua propria idiozìa. E, d'altronde, in alcune più mobili e consumate intelligenze moderne, non c'è oggi la tendenza

a considerare con serietà, e quasi con apprensione lirica e tragica, le cose e gli aspetti più elementari, più poveri, più decaduti della vita?

Il balbettìo di un pazzo, la nenia di un bimbo, la combinazione casuale di tre colori di *affiches*, l'elementarità di quattro freghi osceni su un muro, più di una volta ci hanno turbato col dubbio di una impressione d'arte, o di una superiore attestazione di intelligenza. Dalla testa di un idiota ci è sembrato che dovesse, a ogni momento, scaturire una sorgente di riso. Le facezie di un pazzo, o il riso bianco di uno scemo, hanno attratto la nostra attenzione con la stessa intensità lirica delle massime di Epitteto. Un po' alla volta noi abbiamo imparato a ridere gustosamente delle cose più sceme; col sottinteso, quasi con l'ammiccamento, di una intelligenza più alta e lontana. Niente ci è sembrato così irresistibilmente spiritoso, quanto i segni della più integrale imbecillità.

E allora battiamo pure le mani a Petrolini, poeta e interprete insuperabile.

Petrolini ha tutta l'aria di avere un'esatta coscienza critica della sua posizione. Tutte le vecchie e più scadute risorse buffonesche di un comico, che gli venivano dalla stessa tradizione dell'arte sua, egli le ha sapute riprendere e rinnovare, stilizzandole in un senso di completa cretineria. Invece di accentuarne e sfruttarne ancora il lato spiritoso, egli, per primo, ha saputo rilevarne e renderne solo l'aspetto cretino. Ed è stato, in ciò, conseguente e geniale fino all'estremo.

I tre o quattro *numeri* più veramente personali del suo programma fanno di lui un maestro e quasi un profeta. Tutta la creazione dei *salamini*; le filastrocche dei *s'io fossi*; gli infiniti interrogativi dei *t'ha piaciato?*; sono pagine del vangelo di una religione che era nell'aria. E l'interpretazione di *Amleto* o di altri eroi apre al senso umoristico del cretino orizzonti critici non previsti.

Ma Petrolini, da gran signore, non ci bada; si ripresenta ogni sera alla ribalta, stringe occhi e bocca, con ermetismo sornione, allunga in fuori la testa, come per una suprema degustazione della imbecillità e ricomincia la filastrocca.

C'è tutto un teatro di faccie che ride e sorride; solo qualche volta, nel sorriso di qualcuno passa come lo scontento e il disagio di un dubbio: — (Ciò è molto pericoloso). Ma che si stia qui diventando tutti cretini?

Non è niente. Finito il *numero*, riaccesi i lumi, le faccie si rischiarano, e Petrolini, chiamato dagli applausi si ripresenta. Questa volta è lui che, guardando in giù, ride e ringrazia.

VINCENZO CARDARELLI

Render conto del contenuto o più semplicemente degli argomenti di questo quaderno di prose di Vincenzo Cardarelli (*Viaggi nel tempo:* Vallecchi Firenze) non è cosa facile. A quest'ora il pubblico deve avere imparato a sue spese a diffidare delle raccolte di prosette liriche o impressionistiche, di variazioni critiche, o di moralità aforistiche: indicazioni e denominazioni che troppo spesso — e nell'ipotesi non peggiore — riparano, sotto un pretesto di raffinato dilettantismo, nient'altro che l'anemia intellettuale, l'inconseguenza artistica e morale di un autore.

Ci vuol poco a capire che il caso di Cardarelli è esattamente l'opposto; e che dietro la raccolta di queste pagine di argomento vario, lirico o critico, c'è — comunque lo si voglia giudicare — un temperamento e un carattere di scrittore, conseguente, unitario, esclusivo, fino all'assolutezza: con tutto il bene e il male che naturalmente derivano da una tale posizione. Siano ricordi di paesaggio, ritratti di donne, impressioni di Roma, considerazioni sulla poesia in genere, o su quella, di Ibsen, di Leopardi, di Nietzsche, di Pascoli,

in particolare; giustizie o ingiustizie, aforismi o soltanto *boutades* — dietro la sfaccettatura variata di questo pr sma, sta un uomo che non si dimentica, non si abbandona, non si rilascia un minuto.
Anzi, è facile constatare come uno dei caratteri più certi di Cardarelli — forse la sua più certa disgrazia — consiste proprio in una specie di criticismo lirico, per cui egli è sempre criticamente e tormentosamente presente a sé stesso a costo anche di resultare sempre un po' montato o, se volete, lirico della critica, e sempre un po' critico ammonitore, gnomico, nella lirica.

Si tratta di un autore insistentemente e continuamente polemico, con sè e col prossimo; e i suoi atti perciò perderebbero gran parte del loro significato se ci rifiutassimo di tener conto delle intenzioni.

E le intenzioni di Cardarelli sono in verità alte e eccellenti.

Uscito laboriosamente dalle selezioni dell'autodidattica, Cardarelli s'è trovato di fronte, come ad ultimi e massimi resultati della sua scelta, e quegli scrittori che hanno finito per riaffermare l'ordine, letterario e morale, attraverso le peggiori possibilità di disordine: a quegli scrittori che sono tornati classici, attraverso un massimo consumo, palese o nascosto, di romanticismo: a Baudelaire e a Leopardi; e, come stimolanti vitali, o ammonitori moralistici, a Nietzsche e a Peguy.

Cardarelli riconosce i suoi grandi, con una devozione che non è senza superbia. « Se io non m'inganno, i due uomini che ho fin'ora più profondamente rico-

nosciuto sono Leopardi e Baudelaire. Strana similitudine! Di troppi altri grandi non ho che strani sospetti di sangue! ». Altrove afferma nell' arte sua « un accento di italianità consapevole, con ombre di continuità e di rassomiglianza nella tradizione ».

Ma l' intenzione o la pretesa lirica e artistica di Cardarelli, meglio che in questi enunciati e richiami logici, o nostalgie classiche, possono essere controllate direttamente nella forma e nello spirito delle sue pagine: nel modo cioè con cui egli accoglie e sviluppa un' impressione o un pensiero, e, esprimendoli, cerca di avvicinarli e di comunicarli al lettore.

È facile vedere allora come nella prosa di Carderelli, spesso, pensieri e impressioni siano tenuti un passo discosti da quella che potrebbe essere la loro espressione più naturale e immediata, per uno sforzo della volontà dell'autore. Sensazioni che noi sentiamo originariamente precise, pensieri che in altra sede l'autore certo sarebbe in grado di formularci nitidamente, nei giri della sua prosa finiscono invece per assumere un' aria di lontananza, e come di vaghezza e di nostalgìa. Pensiero e espressione non combaciano e non si stringono mai nettamente. Cardarelli stende volontariamente tra l'uno e l'altra una patina di critica e di tempo: quasi un carattere di distinzione e di nobiltà.

Aggettivi, avverbi, a tale scopo sono usati da lui con un riferimento logico leggermente e accortamente spostato; in modo che ne nasca, per il lettore, un' impressione allusiva e come d' intesa, non si sa bene con chi

o con che cosa. Nel primo volume, alcune allocuzioni avevano persino l'aria d'essere arrivate in quella prosa come traduzioni da una lingua lontana.

Qui, invece con un certo riposo discorsivo, anche nella lirica, l'autore tende spesso a intonazioni bonarie e quasi popolaresche.

Sotto apparenze piane e sonore, nella prosa di Cardarelli, si cela una sorta di massoneria verbale. Sembra che scrivendo l'autore si riserbi sempre, nell'intenzione, di dire qualche cosa di più o di meno, di quello che effettivamente non dica.

E poichè, fonicamente, queste sue parole ambigue e allusive, hanno invece assai spesso una positura adatta e calzante, ne nasce per il lettore uno stile che è insieme preciso ed evasivo, bonariamente rassicurante e minaccioso. L'autore è dietro, tutto ammiccamenti d'occhi, e, a seconda, schiocchi o pastosità vocali. Da qui spesso nasce l'oscurità e in genere l'evasività dei suoi giudizii critici o delle sue affermazioni liriche.

In certi momenti Cardarelli fa pensare a un antiquario che seppellisca nell'angolo più umido dell'orto un domestico ramaiolo, per cavarne più tardi un aspersorio etrusco. Con altro tono, del resto, egli stesso riconosce in sé stesso questa condanna alla monotonìa e all'eloquenza: (« La mia infelicità è di non avere un dialetto. Qualunque cosa sono costretto a metterla in lingua »).

E d'altronde, se questa è la degenerazione più frequente del carattere stilistico di Cardarelli, sarebbe in-

giusto affermare che in lui la parola supera sempre o turba l'impressione o il pensiero che deve rendere.

In questo senso dal primo volumetto dei *Prologhi* a questi *Viaggi nel tempo*, il progresso è evidente. E potremmo anche vedere come le adesioni più schiette, tra l'espressione e l'oggetto, qui come lì, corrispondano quasi sempre a impressioni sensuali o dirette. Osservatelo nei *paesi* e nei *ritratti di donne*.

« Oggi la tua veste lunga e leggiera fa che le strade dove tu cammini diano una tacita immensa impressione di prati.... Ma a me che t'ho visto portare alla propizia stagione un arcaico scintillìo di vesti portarle a passi scuotenti come schiocchi di sonagliere.... ».

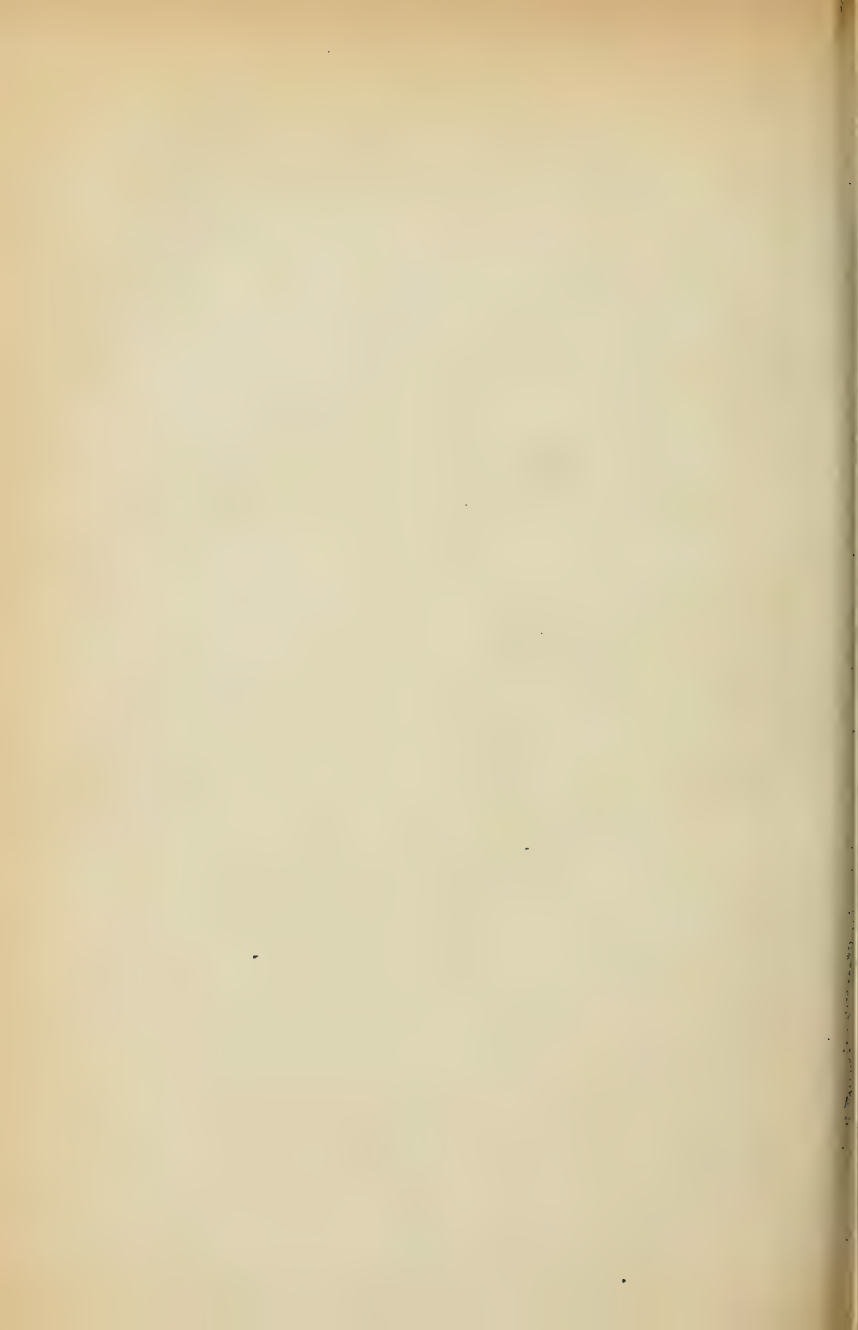
Oppure osservatelo in certi paesaggi critici meno sentenziosi e più riposati e letterarii. Come per le *Operette morali:* « Riandate a leggere quelle prose punteggiate come dei poemi. La varia dottrina, l'esperienza umana, le lunghe, battute e ribattute teorie metafisiche, conducono per incanto a scoprire paesaggi di una latitudine infinita. Il pensiero in queste prose genera la visione e la sostiene con una sorta di procedimento dialettico che sa di magìa e che, esercitandosi più che su tesi di filosofia ormai pacifiche e divenute materia di scherzo, sopra un albeggiante, insensibile mondo di fantasie, arriva a resultati stranissimi, vertiginosi. Sembra di veder nascere queste albe apocalittiche molto di lontano. Si levano alla fine, smisurate, dopo che il lettore, illuso di giungere chi sa dove, è stato condotto, con gli occhi bendati, attraverso un labirinto di argomentazioni fatali e capziose. Lo stile è tutto diletto,

quasi delirante divertimento musicale d'un'anima stanca e nauseata dei suoi pensieri ». Dove l'artista e il critico, invece di mortificarsi e sviarsi, si aiutano a vicenda a comprendere e a esprimere.

Tanto per render conto, attraverso esempii di stile, dei suoi resultati di scrittore. Ma Cardarelli in realtà non va cercato in questa o in quella pagina delle sue raccolte: col suo bene e il suo male, Cardarelli è soprattutto un tipo. Peripatetico in compagnia, per tutte le buone e le male strade, eloquente e corrosivo in tutti i caffè letterarii dell'epoca, direttore o ispiratore di gruppi o di riviste — a voler tentare una cronaca della recente letteratura più d'una volta lo incontreremmo nelle pagine e nei discorsi di altri scrittori.

In un periodo letterario aleatorio e disperso, Cardarelli è nato con l'ambizione e la superbia di ordinare e di rendere classico il dilettantesco che è in lui e negli altri.

Figlio così e reagente alle abitudini del tempo suo, ha comunicato anche ad altri il gusto di questa fatica. E, questo, gli sarà merito sufficiente; anche (o soprattutto) se la sua fatica più personale fosse destinata a resultare, in questo quarto d'ora letterario, come un riepilogo e una prefazione.

PIERO JAHIER

Ecco uno scrittore senza sorprese. Ci basta il suo nome in testa a un libro, o in coda ad un articolo e già sappiamo di che si tratta: di che tipo di scrittore di che sforzo e di quale realtà di poesia.

Fin da quando Jahier cominciò a scrivere nella *Voce*, questa fu la sua caratteristica. La *Voce*, nelle sue varie fasi. servì da campo sperimentale per quanto in Italia, per impulso interno o per influenze dall'estero, era giusto e necessario che si sperimentasse in questi ultimi anni, in letteratura, in filosofia, in estetica, in esperienza sociale.

Se non vogliamo dimenticare del tutto la virtù della riconoscenza, dobbiamo riconoscere che dalla *Voce*, in ognuna delle sue fasi, abbiamo imparato un po' tutti. Ed era dunque naturale che i primi a imparare e a profittarne fossero gli stessi scrittori suoi: ognuno dei quali concorreva in teoria e nella pratica, all'esperienza di tutti, per poi, a sua volta trarne vantaggio proprio e giovarsene.

Jahier, tra quei giovani scrittori, fu forse quello che meno poteva servirsi e imparare dalle esperienze

degli altri; così come era quello che, per parte sua, meno poteva contribuire a queste esperienze.

L'angolo o la colonna riserbata a Jahier, non preparavano sorprese nè ai suoi compagni vicini, nè ai lontani lettori. Sopra la sua firma, si trattasse di un articolo o di una notarella in corsivo, sapevamo che cosa avremmo trovato. O, se sorpresa c'era, era di tutt'altra natura: da un nuovo scritto di Jahier ci potevamo attendere volta a volta una maggior intensità di sentimento o una maggiore precisione e un più felice resultato di parole: ma variazioni di motivi, dispersioni di ricerche dietro novità sostanziali o soltanto di forma — tentativi insomma di nuovo, in qualunque senso, — no.

Come Slataper, come Boine, come Prezzolini (quelli che meglio gli possono essere avvicinati, degli scrittori della *Voce*) Jahier con tutta la sua natura di scrittore e di uomo poggia sulla necessità, anzi sull'assoluta esigenza e talora sul risentimento di un giudizio morale: per cui tutte le azioni, i pensieri, i sentimenti, le istituzioni degli uomini, non offrono a lui altra possibilità di discernimento e di giudizio fuori delle categorie del bene e del male. Slataper, Boine, Prezzolini, Jahier, furono, insomma, i moralisti di quel gruppo della *Voce* di cui Papini e Soffici furono, più letterariamente, i poeti e gli artisti.

Con ciò non si intende naturalmente di stabilire delle identità impossibili: chè ognuno anzi camminava per strade che a noi potevano allora sembrare opposte anche se, a certe svolte erano destinate a incontrarsi.

Slataper e Prezzolini, attraverso esperienze diverse d'arte, o sociali o di filosofia, erano destinati a sboccare nella politica militante. Boine, insoddisfatto delle sue esperienze religiose, si vendicava alla fine rivolgendosi a una specie di poesia naturalistica, sotto la quale restarono sempre troppo avvertibili il turbamento e il risentimento della sua natura moralista e difficile. E qui fu il suo più intimo carattere di scrittore.

Jahier, invece, non fece esperimenti e non tentò applicazioni esterne della sua natura di moralista.

Acuì le sue esigenze morali e le intensificò nel suo intimo, fino ad averne e ad esprimerne un senso lirico.

Jahier è tutto qui: nel senso del bene, dell'ordine, del dovere accettato, del sacrificio anche inutile, (ma bello, appunto, e meritorio perchè inutile) del lavoro che consuma la carne e accresce lo spirito, della povertà sofferta e insieme goduta nell' intimo come un bene, anzi come il centro di tutti i beni. (Anche gli aspetti della natura a volte a lui sembrano impegnati in una responsabilità morale: « le giornate sempre nuove sotto la responsabilità del sole e del vento »). Non sarà inutile qui ricordare che Jahier è alpigiano e calvinista. La sua morale non ha niente di eroico e di straordinario; rifugge da quei generici superamenti filosofici e sociali, di cui si sono ammantate quasi tutte le pseudo morali estetiche e letterarie degli intellettuali negli ultimi vent'anni.

(Preferirebbe, semmai, certe accettazioni naturalistiche rudi e complete: il cugino germano barrocciaio.... « *simile ad un albero che cammini,* mi si accosta.... »).

Ma insomma quella di Jahier vuole essere proprio la morale borghese, la morale di tutti i giorni, di tutte le ore, di tutte le azioni, e che se pure risponde anch'essa a un concetto generale religioso e totale della vita, non sente affatto la necessità, per ogni buona azione compiutà, di dichiarare il suo credito nuovo acquistato dinanzi alla banca — riscossioni e premi — di un assoluto, che sia assoluto, sì, ma anche riconoscente.

Vorrei dire anzi che il significato lirico che Jahier sa trarre dal suo ordine intimo e dalla sua morale, ha la sua base in quel senso di *inutilità* e insieme di *necessità* che è in ogni lavoro compiuto, in ogni fatica sofferta, in ogni dolore liberamente accettato e patito.

Tutta l'ossatura morale della vita di Jahier è retta dalla catena di questi lavori, di queste fatiche, di questi dolori, consiste, insomma, di quest'ordine intimo, perseguito e raggiunto e stabilito senza intermittenze, senza soste, — e alla fine senza speranze. A voler tradurre in altri termini questa posizione spirituale, potrebbe dirsi che Jahier è nell'intimo un religioso senza salvazione; e nella vita pratica un filisteo senza Dio. Se, per sfortuna nostra, non riuscisse ad essere — quando riesce — un poeta di questa sua pena....

Jahier déve essere oggi sui trentacinque anni; e questo suo senso della vita e del mondo meglio che altrove, lo possiamo desumere da otto suoi ricordi lirici familiari (raccolti ora dalla *Voce*, col titolo di *Ragazzo);* nei quali stabilì ed espresse liricamente questo suo intimo bisogno d'ordine e il suo amore alla povertà, e alla fatica. Pagine come quella della *Madre*,

del *Fratello mezzo*, del *Paese*, restano certo fra le più originali, efficaci e potenti del nostro tempo; e i caratteri di Jahier, siano essi virtù o vizii — qui hanno spirito ed evidenza piena.

Riguardando bene è facile veder come la morale di Jahier manchi di carità: spesso in lui la commozione originaria, rivolgendosi su sé stessa, per difetto di simpatia, assume una specie di irritazione ironica. E l'attenzione che Jahier porta sugli aspetti della povertà sua e dei suoi, per quell'insistere freddo dello stile nelle sprezzature e nei giri finisce per avere un che di crudele o d'umoristico. « Il ragazzo, tra molti fratelli, nella casa quando s'imburrava una fetta di pane c'era sempre una sorella che, ripassandoci sopra il coltello, ce ne faceva sortire un'altra »; — c'è, nella crudezza, quasi la compiacenza d'una trovata.

Oppure, nell'*Avventura settimanale* quando Jahier si rivede, ragazzo povero, di fronte al macellaio a far la spesa per i suoi « ....perchè il ragazzo.... ha un bel tagliar nella lombata la sua casalinga bistecca ideale, esattamente divisibile in sei parti eguali, fertile di bocconi: la coltella ipocrita scende, scansando il filetto, e prepara la via all'inesorabile spacco obliquo della mannaia che sottrae il tagliolo croccante a uno dei fratelli e gli aggiudica una vertebra di più da leccare ». Qui c'è più compiacenza, e direi umorismo stilistico che carità umana; sia pure per quel disgraziato fratello che deve leccare.

Si capisce anche come da qui Jahier pensasse di poter passare in pieno a un tentativo di ironia e d'umorismo. Infatti, nelle *Resultanze in merito al carattere di Gino Bianchi* (pubblicate nel '15 nei *Quaderni della Voce)* servendosi della sua esperienza vissuta di impiegato d'ordine, tentò di ironizzare il contrasto della sua coscienza lirica della morale e del mondo, con le circostanze burocratiche della sua vita d'impiego. S'è visto già come in Jahier l'ironia può resultare involontariamente da un difetto e da un'aridità intima; ma per troppe ragioni non può spiegarsi ed esprimersi in modo — letterariamente felice — aperto e continuativo.

L'ironia non è un suo modo di vedere il mondo; è soltanto — e nei momenti meno felici — un correttivo involontario e deprimente della sua lirica e della sua morale. Egli può subirla come un'infelicità; non può portarla come una gioia.

Infatti nelle *Risultanze*, l'effetto dell'ironia mancò. Per poter fare dell'ironia occorre un fondo di scetticismo e un senso del relativo, che contrastano radicalmente con la natura di Jahier. Ma dal contrasto tra l'intimità morale dell'impiegato, e le necessità burocratiche dell'impiego, invece d'un resultato ironico nacque a volte un effetto lirico e doloroso, nel quale è da ricercare, (per quel tanto che è consentito) il migliore resultato del libro.

Jahier non tentò — almeno per il pubblico — altre esperienze letterarie. Ci dette due traduzioni da Claudel.

Ma non si può dire che l'avvicinamento a Claudel (dovuto vagamente a una specie di attenzione e di interesse religioso) abbia avuto delle influenze vere nell'arte di Jahier. Troppo sensuale, abbondante, felice, e insieme troppo peccaminoso lo scrittore cattolico francese, per avere un' influenza reale su Jahier, difficile, agro, faticoso, preoccupato sempre in una morale che non conosce la dolcezza e, direi, il lusso, tutto cattolico, del peccato. Piuttosto per Jahier potremmo riportarci a Peguy. Con Boine, Jahier è quello dei nostri scrittori che più si è valso nella coscienza e nell'arte, dello studio di Peguy.

Certe ripetizioni, e insistenze di parole, e di frasi; certi riallacciamenti logici, periodi fatti nonostante e contro la sintassi (ritenuta talora troppo facile ed esterna); e la predilezione generica per un'andatura montante e ritmica, epigrafica e essenziale dello stile; e insieme quella insistente capziosa volontà di convincere il lettore alla propria passione nonostante le difficoltà e gli sprezzamenti formali (che del resto molto spesso, sono anche essi.... letteratura) questi e altri richiami ci possono facilmente portare, da Jahier a certe pagine di Peguy.

In più, è facile nello stile di Jahier immaginare lo studio dei testi biblici, e l'attenzione ad alcuni cantori del popolo. E dei canti del popolo italiano in guerra egli ha infatti saputo darci, negli ultimi mesi della guerra un testo esatto e prezioso....

Infine il suo quaderno di vita militare, e per ora

ultimo libro (*Con me e con gli alpini;* quaderno primo; Libreria della *Voce;* 1919) si richiama alla più lirica natura di Jahier.

Che cos'è dunque questo *quaderno?*

Dal suo arrivo — ufficiale territoriale di prima nomina — in una città della zona di guerra, e dal primo contatto coi soldati affidati alle sue cure e al suo comando, Jahier ci dà una specie di diario intimo della sua vita, vita di caserma, di contatti e di riconoscimenti con gli *uomini,* di marcie, di istruzioni, di *morali* — fino al giorno in cui i suoi alpini furono anch'essi chiamati (senza i loro *ufficiali*), come *complementi* a ristabilire le linee spezzate; e lui se li vide a partire e restò staccato e vuoto in quell'ora tremenda ad aspettare il suo diverso destino.

Tra i suoi richiamati alpini di trentadue anni Jahier cerca di stabilire i rapporti delle sua nuova vita, gradatamente, e si ingegna a riconoscere e a riscoprire sè in loro, a vivere in sè la vita le pene di loro. Vita d'uomini che hanno sofferto, che hanno lavorato un po' ovunque sulla terra e che su questa terra (trentadue anni!) s'erano finalmente fermati, (avevano trovato il senso e la giustificazione del lavoro passato e di quello del domani — la famiglia i figli, —) quando per la guerra, per la patria, per queste incomprensibili cose, furono chiamati. E bisognò ancora ricominciare a vivere e a capire.

E un po' alla volta, alpigiani, con l'aiuto della

montagna si avvicinarono a capire la patria; uomini di lavoro, per quel continuo soccorrersi militare uno coll'altro, compresero se non proprio la guerra, almeno la meccanica della guerra.

Una volta ristabilita la connivenza militare in questo senso di umanità, ogni atto abitudinario, ogni vicinanza, ogni incontro di quella vita di caserma, che al nostro egoismo assai spesso risultò come la più negativa delle esistenze, possono essere, invece, nell'intimo, un'occasìone di commozione e di lirica.

È quanto dimostra Jahier nel suo quaderno.

Gli basta un pretesto qualunque: una visita, dopo il *silenzio*, alla camerata, tra le file dei suoi uomini (arrivati quel giorno) che tacciono ma non dormono; la prima vestizione (uomini di 32 anni: *roba non da loro: con un senso di ridicolo penoso)*; le osservazioni dei colleghi ufficiali (criticano che si accompagna troppo coi soldati, che assaggia sempre il loro rancio, che risponde con uno zelo eccessivo al loro saluto, infine, criticano Jahier ufficiale *pignolo*); i primi discorsi ai soldati, nel buio della camerata, nel prato dell'istruzione; le marcie in montagna; i loro dialetti: i loro nomi di montanari: un soldato buffo e cretino, la *bela macia* della camerata che diventa, perchè il suo tenente lo protegge e gli vuol bene, uno buon soldato anche lui....

Oppure è l'incontro col fratello minore, il fratello che fu a lui come un figlio; e, ritrovato adesso, ufficiale e alpino anche lui, Jahier per la prima volta lo sente libero e discosto: *un altro*.

O è la visita alla città della guerra: *scoramento, tentazione: i colleghi.... ti raccontano del capitano che piangeva a dover ubbidire all'ordine di attaccare — a mezzogiorno, allo scoperto, e prima di partire chiese perdono ai soldati: ed il generale U. che dopo aver ordinato le operazioni contro S. P. la mattina, prima di essere esonerato ha preso in disparte il capitano D. e gli ha detto, testuale: « Nè capità, ppe cortesia, no ppe servizio pecch' io me n'aggi a i: ma chilo cazz de S. P. addo stà? ».*

Anche qui potremmo ripetere quello che già abbiamo osservato a proposito dei primi saggi dello scrittore: la difficoltà in lui — nonostante le apparenze contrarie — di una vera simpatia umana. Il soldato *Somacal Luigi* sarà stato, si, redento dalla volontà moralistica del suo ufficiale; ma il *ritratto* che questi ce ne ha dato; se è di forte rilievo e di indubbia efficacia, nell' insistenza con cui sono rilevate le sue goffaggini e le sue idiozìe, è anche privo di pietà, arriveremmo a dire, è crudele.

E non sempre, anche in questo libro tutti i motivi che eccitano l'osservazione morale di Jahier, riescono a trasformarsi in lui, liricamente in arte e in poesia.

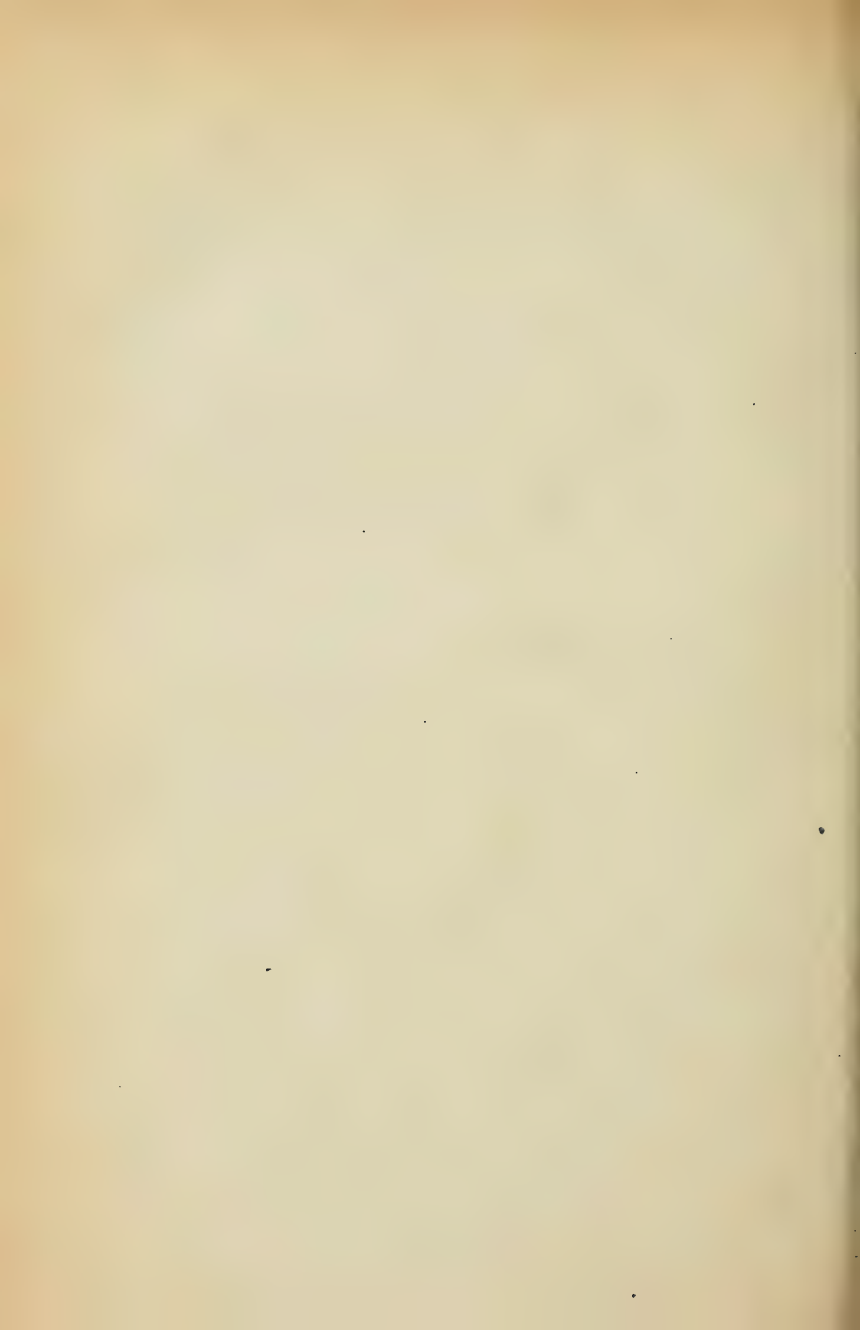
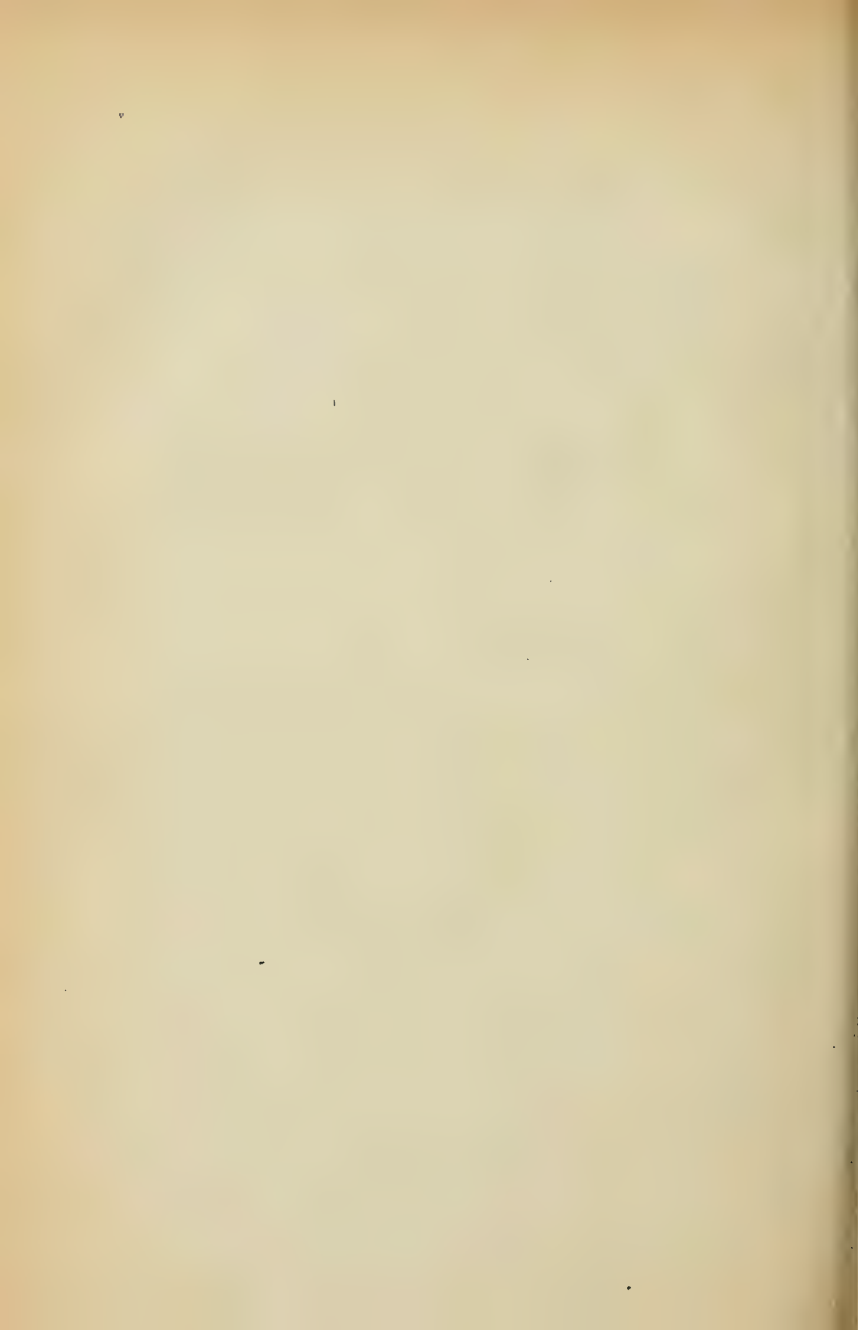
E anche la sua natura e la sua stessa volontà di moralista, non sempre sono senza sforzo e monotonia. Ci sono interi capitoli dove la sua osservazione e le sue deduzioni morali piuttosto che nascere naturali e spontanee si applicano si ripetono insistono in modo voluto e programmatico. (Leggete *Criticano,* l'*Etica del montanaro....* che sono anche i capitoli più lunghi): piut-

tosto che occasioni e movimenti di lirica, sono pretesti di predica. Ed è qui che le difficoltà e soprattutto la monotonia dello stile di Jahier appaiono più sgraziate e innaturali. In quello che vuol essere semplicità massima, adesione della parola alla cosa a ogni costo (anche a costo della sintassi) ci si sente invece artificio e sforzo. Ma quando il senso umano e morale dell'uomo, nell'emozione, è spontaneo e schietto, allora questa natura di moralista si trasforma in vibrazione di poesia e di canto.

Certe stranezze e irregolarità e sprezzi di stile, che analizzati a sè possono urtare e spiacere, quando l'emozione del poeta è sicura, il suo bisogno d'esprimersi potente, e la sua convinzione forte, profonda, allora ci appaiono naturali e acquistano subito la giustificazione e il calore della bellezza e della necessità.

Leggete: *Silenzio; Fratello; Canto di marcia;* e gli ultimi due capitoli.

Da soli basterebbero ad essere la documentazione di uno scrittore.

Aggiungere che questo ultimo libro di Jahier è uno dei pochissimi che dalla guerra siano stati espressi con un forte tono personale con un vero e alto significato d'arte — ci sembra inutile, dopo che s'è cercato di stabilire qui, attraverso la sagoma intera, la statura non comune e l'importanza dello scrittore.

ANTONIO BALDINI

Ormai la letteratura di guerra è cosa talmente squalificata presso ogni genere di lettori, anche dei più correnti e sopportevoli, che a voler parlare decentemente di un libro di argomento e di carattere guerresco bisogna cominciare col negare questo carattere, o almeno coll'intendersi su di esso. Diffidenza, d'altronde, più che giusta e fondata: e non starò adesso a mostrarne o rimostrarne le ragioni. Ma volevo dire che per quanto questo libro di Antonio Baldini (« Nostro purgatorio »; fatti personali del tempo della guerra italiana; Treves) sia in qualche modo un libro di guerra, e nato anzi in gran parte da ricordi e cronache a giornali e riviste, il lettore questa volta può egualmente avvicinarsi senza diffidenze, e disarmarsi delle sue più salutari pregiudiziali.

Per chi poi conosce i precedenti letterari dell'autore, basterà la dichiarazione, o spiegazione (*fatti personali*) che segue il titolo, per orientarsi, attraverso il ricordo, in quello che può essere il senso intimo e lo spirito del libro.

Baldini è uno scrittore destinato a risolvere tutte le cose del mondo, dalle più lontane e generiche alle più quotidiane e compromettenti, come altrettanti fatti personali. Egli si aggira fra le cose e le persone della vita con una specie di attenzione calma e in apparenza anche pigra, ma in realtà accorta e scaltrita; come uno che nei gesti e nelle parole degli uomini, e negli aspetti delle cose, vuol vederci bene — non per loro, ma per sè — e, per quanto disposto a ritrarne soltanto i segni esterni, vuol fermare e cogliere quegli aspetti che veramente fanno per lui. L'oggettività, in ogni anche più relativa accezione del termine, gli è negata; e poichè invece le sue prose hanno per lo più un'andatura narrativa, e insomma oggettiva, anche dove sono di considerazione e di riflessione, la irreducibile soggettività dell'autore risulta in pratica tutta trasferita e riflessa, con una specie di risultato ironico, nell'oggetto del suo discorso.

Non occorre che Baldini si ponga da sè in primo piano, nelle pagine dei suoi scritti; e avverta: son qua io; com' è mala grazia di quasi tutti i così detti scrittori personali contemporanei. Baldini è presente necessariamente e direi per forza; un uomo visto e raccontato da Baldini si presenta e si muove subito in un modo che è risolutamente di Baldini e non d'altri; un'idea proposta da Baldini, potrà magari essere spogliata, una idea anche mia o vostra, ma basta che Baldini la proponga perchè abbia quel tono e quell'aria, quel giro che la fanno sua, e basta. E questo tono, questo giro di Baldini nascono da una specie di bo-

nomia scaltra e unita (in segreto) a un'osservazione esigente fino all'incontentabilità; da un equilibrio, costante nell'autore, tra la concessione e il riserbo di sè stesso; e sopratutto da una sua possibilità senza fine di accomodamento dinanzi a tutte le possibili cose del mondo. Scrittore tranquillo e senza pericoli, messosi per la strada di un' idea o per il viottolo di un periodo, nasca quello che vuole, Baldini sa di poter contare alla fine, per il pensiero e lo stile, sulla risorsa dell' ironia. Non ne abusa, ma la coscienza di questa risorsa lo accompagna, sotto sotto, dalla prima maiuscola fino all' ultimo punto della sua pagina, ed è sempre lì a pararlo dai mali passi. Tanto che resta a volte come una possibilità o un'ombra di ironia al suo stile, anche lì dove il pensiero ne sembra scevro, e sereno!

Ne risulta quella specie di tono sottilmente contento e intimamente spassoso che per il lettore costituisce il risultato più facilmente riconoscibile e meglio grato delle più belle pagine di questo scrittore.

L'opera di Baldini, prima di questo libro di guerra, era riducibile, in volume, a poche pagine; ma tali che già facevano pensare a lui come a uno dei pochissimi scrittori giovani per i quali l' attesa e la speranza non fossero ingiustificate.

I *Fatti personali* (pubblicati anni fa in una rivista romana) a rileggerli oggi (raccolti nel volume *Umori di gioventù;* Vallecchi, Firenze) dopo conosciuto meglio l'autore, sembrano una specie di esperimento di vigilanza di Baldini su sè stesso; ci mostrano la sua ferma

volontà di osservarsi, di controllarsi, di correggersi, cancellarsi e ricorregersi, allo scoperto e in umiltà in ogni minimo moto della coscienza e dello stile; costituiscono si direbbe, gli esercizi spirituali di Baldini. Dei quali il fascicoletto che seguì, *Il Maestro Pastoso* è in certo senso la naturale reazione e la meritata vacanza. La sua facoltà ironica, quella speciale sua furbizia allusiva, e la stessa certezza vigilata dello stile, nel *Pastoso* sono spinte fino agli estremi di un grottesco che trova alla fine la sola ragion d'essere nella coscienza ironica della sua stessa inutilità. Ricordando *Il Maestro Pastoso* viene fatto di pensare a quei segni — labirinti distratti e ingegnosi di linee, curve, segmenti, angoli e contro-angoli continuati e richiusi — con cui uno scrittore, prima di decidersi a scrivere, occupa a volte, in una specie di gingillamento attento, la prima cartella del suo manoscritto; esercizio ozioso, ma in apparenza; chè in realtà i segni e i controsegni di quel giuoco inutile, possono sbadatamente corrispondere a progressi e ritorni, abbandoni e riprese del pensiero. Poi si stringe nel pugno il foglio, e si butta via; si mette il numero alla prima cartella davvero, e si comincia a scrivere più chiari e rasserenati. E Baldini scrisse, dopo, *Le passeggiate romane*: una diecina di prose tranquille, ironiche e nostalgiche, tra le più belle (e anche — se è permesso dire senza scandalo — tra le più divertenti) che ci siano venute in questi anni da quei nostri giovanissimi scrittori coi quali Baldini condivise le vigilie e i digiuni — spirituali — propiziatorî. Ma tutte le pregiudiziali che costoro (scrittori che si dichiara-

vano, a ogni parola scritta *come in punto di morte*) erano rimaste per lo più allo stato di esigenza, di risentimento, e di preoccupazione morale; tutta l'esperienza teorica di cui costoro erano armati ma che nessuno, o quasi, aveva saputo sciogliere nella libertà della creazione, finalmente trovarono felicità di espressione e creazione originale nelle pagine migliori di Baldini.

Si arrivò insomma, con lui, a quel risultato che è, si direbbe, la riprova non immancabile, ma attendibile quando c'è, dello scrittore vero: gli iniziati e gli accorti ci si possono esercitar su con disquisizioni e ragionamenti; mentre il lettore semplice, leggendo, trae dalle pagine quella specie di calore che lo rende contento e soddisfatto.

Baldini era già a questo punto, quando si trovò d'improvviso nella guerra, con una disposizione d'animo non molto differente da quella che lo guidava, peripatetico sentimentale, per le vie di Roma o per quelle della sua fantasia, intorno al barocco luminoso di Piazza Navona (con una voglia, quasi, di emulazione stilistica), o ironico e dispettoso, intorno alle gabbie del Campidoglio; o che, infine, gli faceva incontrare per una via agreste di sua fantasia la figura posata, spassosa e fraterna di Numa Pompilio.

Per il fatto della guerra, niente si è veramente mutato nel suo spirito. E d'altronde nessuno da un Baldini applicato alla guerra, avrebbe potuto ragionevolmente aspettarsi degli squarci oratorî, o la dimostrazione scritta del gusto (in lui inesistente) di menar

le mani, o qualche bel pezzo di quella pittura guerresca che conoscete, a distanza e a tutto braccio.

Baldini partì soldato e basta; e anzi partendo rincantucciò nel suo animo, come qualcosa di caro ma di disutile, la sua natura di scrittore intimo. Zaino e fucile, stette in trincea fante tra fanti; finchè si buscò, anche lui, una fucilata e si guadagnò una medaglia. Ma intanto aveva avuto modo di accorgersi che la sua vecchia arte, senza comporsi o sforzarsi voleva trovare il suo bene anche nelle occasioni della nuova vita. Baldini si trovò così a ritagliare, un po' per volta, nella guerra tutti gli aspetti, i fatti (uomini o natura) che fecero per lui. E nacque il suo libro. Dove non è sforzo alcuno di veder largo e in generale, di dare l'impressione generica della battaglia della trincea del pericolo; dove non ci s'incontra in nessun ingrandimento visivo o psicologico, arbitrario, o soltanto deduttivo.

Il libro è diviso in due parti: nella prima, breve, Baldini ricorda i fatti della sua guerra combattuta: dalla partenza da Roma al giorno della ferita. Nella seconda, più distesa, e insistente (certo, troppo) Baldini raccoglie alcune note delle sue peregrinazioni per le vie del fronte come corrispondente e libero visitatore. È naturale che la prima parte, più diretta e vissuta, sia anche la più bella e toccante. (A libro finito, il lettore si accorge che la maggior parte delle pagine scantonate per tornarci su, e i segni dell'unghia nel margine, sono restati alla prima parte).

I viaggi militari del fronte:

« I viaggi assai lunghi del fronte sono fatti apposta per confondere le ore nella testa. Ho memoria di un pomeriggio velato, languido, lungo come una stagione. Il treno andava a passo d'uomo o poco più. I campi erano pieni di fiori gialli che parevano aver fermato il sole ».

Un attendamento delle retrovie:

« Il contadino padovano si svegliava gridando: Dio fausto!, e un colossale birrocciaio della Tolfa lasciava un momento di russare e grugniva tra i peli: « o povera carne battezzata, o figli di madre » e non si chetava più. Intanto sortivamo alla estatica luna, abbottonavamo, rimettevamo in piedi i quattro teli. La luna batteva sulle piccole tende allineate giù pel colle, come in certe figure della Storia sacra ».

E un' impressione di battaglia (una delle poche impressioni di battaglia del libro di Baldini) ma delle più forti, nella sua esattezza e brevità, che sia dato incontrare in tanta letteratura di guerra:

« anche quando ho visto nel fango moribondi con le narici già ammuffite, e soldati correre col viso celato dietro un fiutto vermiglio.... »

Ma è da notare che, tolta questa e altre rare eccezioni, anche dove avrebbe argomento e autorità di raccontare, sembra che Baldini eviti la parte ultima e culminante di ogni racconto di guerra. Sembra che la guerra di Baldini — con un procedimento esattamente opposto a quello dei soliti scrittori guerreschi — prescinda con una certa insistenza dal combattimento; e che entri nel giuoco di questa esclusione, con un naturale pudore, anche una certa civetteria.

Sentite questo brano (d'altronde bellissimo):

« Fra il monte e il ponte, la campagna era tutta libera ai giuochi delle pattuglie. Fucilate sperdute in pianura facevano tanto spesso venire in mente i pomeriggi delle domeniche di caccia, quando ogni sparo dà la campagna così vaga e riposata ».

Questo ritagliare con insistenza immagini agresti o idiliche dentro il grande quadro della guerra, dà al lettore una impressione di sempatico riserbo e di rispetto, fintanto soprattutto Baldini può passarsi il lusso di farlo parlando in prima persona, e di guerra, non soltanto vista, ma combattuta. Ma l' insistenza del paesaggio, questa speciale facoltà di Baldini di fermarsi sempre e in qualunque occasione a un aspetto di monte o di cielo, a un rivo, a un albero — anche se quest'albero questo rivo questo monte sono dentro la speciale atmosfera della guerra combattuta — sembrerà invece eccessiva e rischierà, a volte, di stancare nella seconda parte del libro, quando l'autore è attivamente fuori della battaglia e la sua insistenza paesistica non ha più quel sottinteso di pudore e di riserbo che nella prima parte conferiva un senso, direi, di purità al suo oggettivarsi nella natura. (Sarebbe questo il punto per parlare di una specie di inconsistenza, e direi di un'intima *oziosità* in che consiste forse il peggiore pericolo dello scrittore).

È certo intanto che durante la lettura del libro di Baldini può avvenire a volte di reclamare, insoddisfatti la presenza dell'uomo.

La guerra è soprattutto, anzi nient'altro è, che un fatto umano: ora per molti, per troppi capitoli di questo libro l'uomo, il soldato, non s'incontrano, non ci sono.

Intendiamoci: dal *Nostro purgatorio* si possono ricavare una trentina forse di pagine utili a intendere la natura del nostro popolo in alcuni suoi aspetti collettivi più che non lo siano certi grossi trattati di apposita psicologia. Baldini non solo è disposto a intendere il nostro popolo, ma dinanzi a certi spettacoli, si sente popolo anche lui, lo dice, e ci tiene a dimostrarlo. Certe cerimonie di riposo della guerra — una sfilata, una rivista, una messa al campo, l'andata-a-riposo in un paesello di retrovia, uno spettacolo teatrale all'aperto, la stessa possibilità che un fatto di guerra ha (l'atterramento di un aereoplano nemico) di convertirsi in spettacolo popolare — son tutte cose che Baldini se le gode e le scrive (*che gusto che c' è a vivere!*) con una specie di segreto stupore e di aperta soddisfazione tutta popolaresca. In queste occasioni, Baldini non ha bisogno di riferirsi ad altri per interpretare l'animo popolare del soldato. Ne è interprete, anzi ne è buon rappresentante, in persona prima. E d'altra parte il suo senso decorativo, le sue descrizioni d'insieme e di colore, non sono mai a scapito di intimità; si aprono volentieri in accenni o come in sviamenti sbadati ma ricchi invece della suggestione di una psicologia particolare.

Il reggimento scende ad accantonarsi in un paesello di retrovia; la prima sera, — fanti ripuliti,

osterie, convegno alla fontana, approcci con le ragazze....

« C'è qualcuno più selvatico che è andato invece in chiesa a sentire la benedizione, a ristorarsi di canti e di luminarie per tutte le notti paurose di buio, di vampe, di scoppi ».

E in generale, tra Baldini e il fante, ci si sente una certa immediatezza di intesa, e a momenti una comunanza di psicologia: gli giovano a ciò la sua stessa pigrizia, la sopportazione ragionata e persino la sua *galante pazienza*. Vedete ad esempio, nel suo libro, le *Lettere dell'Aspirante* di prima nomina alla fidanzata. Ci sono tocchi di vera gentilezza:

« La notte prima, tu sai che eravamo in sei sotto una tenda, uno che russava, uno che sputava, uno che rantolava. Avevo quasi ritegno allora di pensare a te, prima di addormentarmi, come di farti villania. Questa notte invece, a un punto ho sognato molto gentilmente di te....

....Ora avevamo un letto alto dal suolo, ricolmo di foglia nuova crocchiante, da montarci sopra giusto con l'aiuto della seggiola.... uno spasso più grande del carosello ».

La sua facile simpatia ha tentazioni anche più immediate e spassose:

« Questa mattina pioveva a dirotto per una via di campagna, che non c'era un cane a passare, e una povera sentinella fradicia mi ha presentato le armi. Avrei voluto dirgli: *sta buono* con quella baionetta, tanto qui non ci vede nessuno ».

Ufficiale o no, la pigrizia di Baldini resta quella del fante:

« Piccole farfalle celesti volavano inseguendosi sur un gran prato di trifoglio. Solo a pensare che da soldato ero padrone di sdraiarmi al sole e ora già non lo posso più, mi ha preso una grande svogliatezza alle gambe ».

Ma anche nei riguardi di questa psicologia del soldato, l'assenza o la lontananza costante nel libro del fatto principale della guerra, del combattimento, finisce per dare un senso di eccessivo adattamento e di troppa facilità.

Con che non credo affatto di fare una obiezione d'arte: Baldini è uno scrittore, così accorto, controllato, e coscienzioso, anche nelle sue apparenti facilità, da non potergli chiedere quello che spontaneamente non dà. E se qui obiezione c'è, è piuttosto psicologica; e non riguarda che incidentalmente lo scrittore. Il fatto è che la guerra sta innanzi alla nostra coscienza come tale fornace, che quando in essa non arde finisce per non sembrarci degno di essere raccolto dalla considerazione di uno scrittore che vi si applica, se non in via condizionale.

Ciò sia detto per l'impressione generale che può restare del libro; in particolare può vedere ognuno come la riflessione e la commozione di Baldini, ritrose a manifestarsi in aperto, sappiano prendere, ad esprimersi, vie indirette e riflessive. (Si ricordi, ad esempio, tutto il capitoletto *Nella basilica di Aquileia;* dove sono accenti di così schietta malinconia nel ricordo degli amici caduti).

E d'altronde, se invece di riferirsi a una impressione generica che può nascere a libro chiuso, si riaprono e si ripassano le pagine, un lettore attento e che abbia senso d'arte, anche nelle più paesistiche e lontane, trova punti di arresto e di soddisfazione.

I muletti:

« Il cielo è d'un tenerissimo azzurro, e la foresta è piena di cinguettii. Per le vie seppellite fra i frascami della foresta vengono su, insieme a me, muletti che fumano i loro sudori nell'aria pulita e portano legati sul basto tronchi segati, di chiaro abete, ancora pieni d'umore nel taglio roseo ».

Le rocce sulle abetaie:

« Le monotone abetaie che ammantano le più basse schiene dei monti terminano dove appunto la roccia erompe in verticale con le sue muraglie. Il distacco è lì chiaro, direi che c'è una distanza energica, come tra il duomo di Pisa e il prato verde che lo sopporta: come tra le canzoni dell'*Amoroso Convito,* e la prosa dottrinaria che lo recinge ».

(Dove, però, il secondo termine del paragone è così espressivamente felice da isolarsi nell'impressione del lettore dal primo, che dovrebbe invece essere aiutato; ma sono compiacenze e limitazioni sottili alle quali troppo ci ha disabituato la prosa moderna).

Oppure è una fotografia del campo di battaglia, presa dall'alto, da un aeroplano, e che Baldini osserva attentamente con una trasposizione stilistica insistente fino all'incisione:

« ....I ponti che pigliano al valico ombroso i due capi della viva fosforescenza delle strade: le piccole alture che fanno voltare le strade ed hanno una figura misteriosa d'ombra, come d'un nodo amaro scottato in un legno dolce; i gruppi di case che aiutano le strade a piegare, e tutti i leggeri profili dei sentieri che ci si annodano.... E questa è l'aiuola che ci fa tanto feroci! »

E il risultato di certe attenzioni sugli uomini; che si direbbero persino crudeli nella loro intensità dolorosa: si rilegga nell'ultima parte del volume tutto il capitoletto del padre che ricerca e fotografa la tomba del figlio:

« Quando tutto parve all'ordine, il babbo tirò ancora fuori una piccola kodak e piangendo cercava nel mirino di vedere a fuoco quella terra gonfia con a capo quelle rose rosse venute da Milano. Ma non sapeva. E anche l'ultima luce se ne stava andando ».

E il ritorno degli aviatori da Pola, nella notte: saluti nel buio, lunghi racconti dell' incursione.... Poi la luce dell'alba. E Baldini che li guarda:

« Avevano gli occhi lucidi e grandi e il viso bianco più dell'usuale, come venissero dai paesi del ghiaccio. E anche le loro parole alla luce del giorno avevano altro suono: come le cose vere che finivano di raccontare fossero ora vere in un'altra maniera ».

Baldini è uno scrittore che invita a citare e a tardarsi; ed i tempi letterarii invece vanno in fretta. Non

cito più, solo perchè voglio supporre che o già il lettore conosca il libro o che, a questo punto, sia invogliato a leggerlo. Non solo avrà la fortuna di incontrarsi con uno scrittore vero e nuovo — che non è cosa davvero di tutti i giorni — ma qui, come nel *Kobilek* di Soffici, nel *Porto Sepolto* di Ungaretti, negli *Alpini* di Jahier, nella *Licenza* dannunziana, troverà alcune delle poche vere pagine d'arte che sieno nate dalla guerra.

EMILIO CECCHI

I.

Tra gli scrittori della sua o nostra generazione Emilio Cecchi non somiglia a nessuno. Se penso alla difficoltà che si prova a voler definire e fissare i caratteri della sua fisonomia — direi che Emilio Cecchi non somiglia neppure a sè stesso. Volta a volta il suo atteggiamento di critico di fronte a un'espressione di poesia, o (come lui dice) al « problema di un autore » è nuovo, impensato, imprevedibile; e quale proprio sia e voglia essere la critica di Cecchi, donde muova e dove arrivi — fuori dei casi concreti dei particolari problemi e dei singoli autori — nessuno, credo, preventivamente saprebbe dirlo.

Confrontatelo con gli altri — scrittori come lui, di critica e di letteratura. Quando uno di costoro l'avete imparato a conoscere attraverso i suoi libri, o semplicemente attraverso la serie degli articoli, se voi pure siete un po' del mestiere, o non del tutto sprovvisto di orientamento, caso per caso finite per prevedere con approssimativa giustezza quale sarà il suo atteggiamento e come concluderà il suo giudizio.

Con Cecchi invece il giuoco diventa alquanto pericoloso. A lui la politica, la morale, l'estetica, volta a volta, servono solo a mettere *in foco*, e cioè al punto essenziale, e di maggior rendimento, un autore o una poesia. Per molti tutta la critica consiste qui: in questo giuoco alternato di eliminazioni culturali e di rincalzi logici, che conduce poi a un atto d'intelligenza: a *capire* un autore. Cecchi comincia proprio da questo punto.

In ogni direzione — si tratti di espressioni sensuali, di astrazioni ideali, o di giuochi logici — Cecchi si sente invogliato ogni volta a sentire, a capire e ad esprimere più — più e meglio — del suo autore. Sia che si muova nella stessa direzione di questi, sia che, reagendo, trovi la sua direzione all'inverso, o che si serva dell'autore solo come una palla, a raggiungere un obiettivo inverso alla sua corsa, si serve di un muro per rimbalzarvi su e colpir quello — nonostante tutte le apparenze di simpatia con lo scrittore su cui si applica o appunto per un eccesso simpatico, Cecchi è portato a gareggiare, ad avanzare, a superare il suo scrittore. Questa è — direi — la sua caratteristica, tra quanti negli ultimi anni hanno scritto di critica e di letteratura. Nella sua critica veniva sempre un momento in cui la sensibilità superava e magari liricamente contraddiceva la logica e l'intelligenza. Ed è più facile che di lui ricordiate oggi un analisi che un giudizio: e in genere questo critico vi deve esser sembrato sempre più felice, più libero e ricco in un saggio staccato e indipendente

nel quale egli potesse tentare sul suo autore un esplorazione o un attacco *a fondo,* senza ritorno, che non nel capitolo di un libro obbligato a trovare richiami e stabilità in un equilibrio generale. Guardate il suo saggio su Keats, negli *Studii critici,* e il capitolo sullo stesso autore nella *Storia della letteratura inglese.*

Naturalmente la gara tra la sensibilità, la duttilità espressiva di Cecchi e l'arte dello scrittore in esame, non sempre è stata scoperta ed evidente. Anzi ebbe questi caratteri solo in un primo momento apparentemente più felice, ma in realtà più elementare e più ingenuo; quando il critico tentava ricostruzioni di ambiente, di paesaggi, di interni nello *spirito* dello scrittore che analizzava. Più tardi questa specie di concorrenza lirica si espresse in giudizii e in formule astratte. Cecchi si costrinse allora, per castigare sè, i suoi scrittori (e i lettori) in una terminologia irta e difficoltosa — quasi in un gergo letterario-politico-filosofico —; che faceva pensare alle incisioni, ai tagli secchi, alle mutilazioni improvvise di una energica potatura. A cose fatte oggi vien voglia di dire che soltanto da lì poteva nascere lo sviluppo pieno e insieme raccolto e forte degli ultimi anni. Chi ha seguito nel suo cammino questo scrittore sa che oggi il risentimento lirico di Cecchi, in confronto di un autore, non si manifesta più nè in forme staccate e libere di concorrenza, nè in eccitamenti o in astrazioni teoriche. Nella critica oggi la sua sensibilità resta implicita, senza divagazioni, o esemplificazioni personali, nel *giudizio.* Nello stesso tempo la volontà lirica dello

scrittore, e quella sua ricca energia espressiva che prima si valevano di mutevoli occasioni o pretesti dall'esterno, hanno trovato finalmente un nodo ideale intimo resistente intorno a cui organarsi. Si arriva così alle prose di questi *Pesci rossi* (Vallecchi ed.; Firenze).

II.

Che davvero la strada per arrivarvi sia proprio quella che ha cercato di rilevare, e, per esempio, non un'altra esattamente opposta — questo non lo giurerei. Certo è però che con questi *Pesci rossi* per la prima volta Cecchi esprime in modo insieme critico e lirico quello che è il centro della sua natura e direi della sua morale di scrittore. Fuori delle contingenze e nelle occasioni, qui l'uomo ha trovato un punto di consistenza: se l'è affermato a sè stesso, se l'è ripetuto nel confronto delle prime esperienze. La prosa di questo libretto la potete indifferentemente considerare sotto specie politica, o morale, o lirica: la conclusione non cambierà. Cecchi è un conservatore. Ma un conservatore che sa che si conserva solo alla condizione di tentare e magari di provocare tutte le rivoluzioni: che il modo più sicuro per arrivare alla santità è ancora quello di peccare risolutamente; e che nessuno afferma così recisamente come colui che risponde immutabilmente di no.

Per lui una cosa è « tanto seria che non si può

che scherzarne »; « tanto sfuggente, che guai a correrle dietro »; e per « raggiungere il tempo la miglior tattica è sempre quella di aspettarlo a sedere ». Con significato analogo, un'altra volta potrà parlare di « quella particolare forma di danza che consiste nello star fermi ». Paradossi formali che ricamano un canovaccio logico di facile enunciazione. Una volta, a proposito di un romanzo nel quale *era stato ritrovato dio*, Cecchi illustra il secondo comandamento: non nominare il nome di Dio invano; un'altra, attraverso alcune patetiche battute di ricordo — gli anni « innamorati e desolati » dell'Istituto fiorentino — loda castamente e ringrazia quella povertà originaria « che preghiamo Dio non venga mai a mancarci »; in visita alle bestie del Giardino Zoologico, si prova a disegnare e a derimere, in sette paginette, la storia degli uomini. « Un antico per riconoscersi più uomo, si confrontava, umiliandosi e annullandosi, agli dei. Un moderno, per riconoscersi più uomo, si confronta, applaudendosi e congratulandosi alle bestie ».

E si potrebbe, a questo punto, parlare di una tecnica, allegra e rovesciata della polemica: c'è chi batte l'avversario negandolo punto per punto; che è il metodo ptù comune. Ma c'è un'altro metodo assai più efficace divertente, (anche perchè si presta a lusingare e poi a confondere i tangheri) che consiste nell'accettare e nel far proprie tutte le affermezioni dell'avversario, nell'aiutarle e nel portarle alle estreme conseguenze, finchè non si veda il disgraziato, assenziente, sì (per forza) ma sbalordito e soffocato

dai suoi stessi principî. Allora basta una battuta ironica, o una risata, o magari un silenzio per rovesciare la situazione e stabilire la propria opposta verità. Direi che Cecchi tende a questa scuola; e che a quella verità che altri ottengono e mantengono col buon senso, egli preferisce arrivare attraverso l'allegra corsa di un'apparente pazzia.

Cecchi s'è accorto insomma di poter servire lo Spirito e l'Ordine, fuori delle astrazioni e delle difficoltà di un tempo, anche attraverso le sue doti e magari le sue soddisfazioni più terrene, e di potersi valere senza scrupolo della sua natura di scrittore toscano: nitido, realistico e sensuale, e che, occorrendo, non si periterebbe a spingere un certo suo naturale istinto umoresco, fino al limite della beffa.

È così che in queste pagine si sente l'uomo che si compiace del suo riso sano fino al punto di ridere d'aver riso. Vorrei dire, se mai, che questo è il difetto di alcuni e più intenzionali e quasi programmatici capitoli di questo libro (per esempio del *Sermone di Natale*): un umorismo troppo carico e presente a sé stesso, e troppo cosciente della sua moralità. Ma il capitolo su *George Robey*, l'altro sulla *Commedia come danza*, il racconto dell'ingresso a Londra con la simbolica *Penna di Pavone*, sul naso, o della *Visita a Chesterton* — lo scrittore che più ha aiutato Cecchi in questo ritrovamento o scoperta di sè — mostrano già, un equilibrio perfettamente e direi liricamente raggiunto, tra gli elementi morali e umoristici. E questo senso intimo di moralità lirica, mi sembra di avvertirlo anche meglio

(più riposato, cioè, più intimo e sostanziale) in alcune prose che hanno apparenza più distante, oggettiva, o riflessa: nelle *Bestie sacre*, nel trittico londinese del *bambino* della *vecchia* e del *soldato*, nel capitolo su *Cambridge*, o nel ricordo fiorentino del *buon maestro*. Che sono appunto le pagine nelle quali Cecchi rende conto di sè senza preoccupazioni teoriche o dimostrative, trasferendosi liricamente e quasi dimenticandosi nell'oggetto del suo racconto.

Gli anni della scuola fiorentina:

« Una città dove pareva fossimo tutti parenti, e tutti parenti poveri ». Il riconoscimento familiare di Parigi: « I quadri di Màtisse e di Picasso, nelle vetrine di Rue du Faubourg Saint Germain, son registrati, ritagliati, nella loro dotta *gaminerie*, da tanta dignità circostante, come i cocomeri e i limoni di Soffici appesi alle mura a calce d'una nobile casa toscana ». E il bambino nel *tube* di Londra: « E tutti guardavano il bambino, che pareva solo davanti a tutti.... E la mamma a un certo punto si fece anche più serya: gli alzò il cappello e gli passò una mano sui capelli come per ravviarli, in realtà per rammentarsi a lui e unirsi un momento a lui. Il bambino guardava fisso davanti a sè, senza veder nulla. E non si mosse e non la sentì neppure ». Ma chi volesse cedersi alla compiacenza di citare e riferire, non smetterebbe presto. Cecchi talvolta realizza la sua sensibilità con una precisione stilistica acuta fino a toccarci in un modo che direi fisiologico e urtante. Nel fissare una impressione o un'idea sa essere scrittore vicino e incisivo, al punto da invitare

talvolta il lettore a difendersi. Così sarebbe interessante vedere qui come il critico aiuti lo scrittore e il poeta: e in che modo la materia della sua commozione lirica risulti, nell'espressione, già criticata. Nasce da qui, e tecnicamente da certe abbreviazioni e scorci critici nella espressione lirica, quel forte sapore di *ingegno* che hanno le sue pagine anche più libere e abbandonate. Ma quale scrittore Cecchi sapesse essere — già lo sapevamo. Ora quelle qualità e virtù che gli riconoscevamo con nuova autorità le vediamo per la prima volta accentrarsi e concorrere in queste prose, a testimoniare un *carattere* e ad esprimere un giudizio unitario e fermo, dinanzi alle cose della vita e della poesia.

ALDO PALAZZESCHI

I.

L'estetica e la morale di Palazzeschi, fino a qualche anno fa, potevano esser riassunte in un motto solo: *Lasciatemi divertire!* Era il titolo appunto della più caratteristica, e, se si può dire, della più *estrema* delle sue poesie. Tuttavia, per chi sapeva vedere e distinguere, quello di Palazzeschi non era un divertimento facile e senza rischio. La compagnia dei *futuristi* — coi quali questo poeta debuttò per il pubblico più numeroso — non doveva ingannare nessuno sul conto suo. I futuristi improvvisavano a orecchio immagini e buffonate, con più o meno felicità, ma per lo più sul fondo di una totale inconsistenza spirituale. Fuori di intimità e di dramma, questi scrittori erano arrivati alla nuova dottrina indifferentemente dalla poesia parnassiana o dal giornalismo: — disposti d'altronde, conclusa anche quell'esperienza, al ritorno — o ad un'altra qualsiasi deviazione. A guardarlo a distanza e dall'esterno, Palazzeschi aveva qualcosa di comune con loro: anche lui con quell'aria da disutile, da svagato, da ozioso: anche lui disposto alle avven-

ture più distanti o più pazze: disposto all'ironia fino alla stupidità, al giuoco fino alla pazzìa.

Osservandolo meglio, però, era facile accorgersi che in lui queste pazzie, queste ironie, queste volute stupidità erano cose tutte serie, molto serie: nascevano e affioravano, con tenui giuochi di parole e di colori, da uno spirito e da una coscienza ironica che si erano esercitati e consumati su sé stessi, sottilmente e lentamente ma senza pietà, fino a fare di sé stessi una tabula rasa.

Erano giuochi barocchi di vecchie dame o di cavalieri silenziosi in giardini impossibili; vedutine false e precise del paradiso; parolette e sussurri di piccole beghine; i lazzi di una scimmia, un cipresso con su una stella, lo stillicidio di una povera fontana malata; oppure erano soltanto due battute di dialogo colte dalla strada e sospese a un tratto, con un sorriso, nell'aria di un'ironia così recondita e sottintesa, da.... nascondere il vuoto.

A volte tutto si riduceva a un puro giuoco di suono: Palazzeschi riusciva a suggerire al lettore un'immagine, senza disegnarla logicamente sotto i suoi occhi, incantandolo piuttosto nel quadrato di quattro proposizioni piane: o quasi ipnotizzandolo col suono ripetuto di un nome proprio, di un avverbio musicale staccato, magari soltanto di una consonante. Coroncine leggere di colori e di suoni, che un niente, appena, poteva disperdere; palle iridescenti di sapone, che un soffio doveva sfare. Chi segue la cronologia dell'*Incendiario*, vede che un po' alla volta il giuoco si arric-

chì: e quell'intima ironia che prima era sottintesa — e così pudicamente nascosta, che volta a volta poteva esserci o no — ora si mostrava apertamente, conduceva come un filo sottile, ma scoperto, la fantasia del poeta.

Alla musicalità incantata di Mallarme, si mescolava ora con stridori improvvisi il funambulismo di Max Jacob o di Apollinaire.

In verso o in prosa (il romanzo — *Il codice di Perelà* non ha avuto ancora nè dal pubblico nè dai critici il riconoscimento che gli spettava) sulla guida scoperta in questo filo ironico, la fantasia di Palazzeschi si affidava ora a giri più ampii, tentava scalate, nella loro fragilità, più pericolose, avventure più difficili. Come un *clown* che avendo cominciato col disegnare in mezzo all'arena, piccoli cerchi, ora piroettando, e beffando, si arrampichi sempre più su, per una fantastica corda che in cima (direste voi) nessuno la tiene. Una catena di sberleffi, di malinconie, di smorfie dolorose, di risate allegre o grulle; indiavolato giuoco d'umorismo che consisteva spesso nel mostrare una faccia attristata, e subito dopo.... il rovescio (le *parolacce* di Palazzeschi) secondo il consiglio di Heine. E dove si fermasse, in che punto proprio consistesse lo spirito di Palazzeschi, nemmeno a conoscerlo bene, si poteva dire. Avreste detto piuttosto che il poeta non riusciva mai a prendere coscienza di sè, come un obbiettivo che non arrivi mai ad essere in foco.

E Palazzeschi a suo modo, godeva, di questo imbarazzo; questa inconsistenza era il suo modo di es-

sere; questo non-carattere il suo carattere; questo perpetuo pericolo la sua sola sicurezza.

Fiori di forma gracile e di pallido colore, le sue immagini, le sue ironie nascevano sull'orlo estremo del precipizio e del vuoto: avevano in sè una sorte di grazia tragica: erano, spiritualmente, la ragion di via di un uomo che non ne aveva più alcuna.

E dietro la rada fioritura di quei giuochi, il sorriso del poeta conservava come una piega di malinconia inerte ed amara: la faccia e il sorriso di Palazzeschi!

II.

Una creatura lirica così fragile e consumata, bilanciata su di un equilibrio così instabile — come poteva reggersi, come poteva respirare nell'aria grave e intronata della guerra? In genere, da noi e altrove, poeti e scrittori si sono adattati alla guerra con relativa facilità. Tutti han trovato in sé quella dose di reagente, di adattamento, e di indifferenza che era nenessaria alla nuova vita. Molti si sono affidati senz'altro alla passione politica o alla rettorica del momento; qualcuno ha bilanciato l'imprevisto dell'avventura con la solidità di un suo presupposto o reale senso storico, per cui, come le cose andassero, tutto non poteva finire che bene; gli intelligenti professionali si sono contentati ancora una volta di capire (o di credere di capire): ma infine i più nella loro parte di guerra, accettata con maggiore o minore buon vo-

lere, non hanno visto che l'occasione pratica di una vita nuova e diversa da vivere in persona prima, o da guardare negli altri. Moltissimi scrittori insomma (non ingannino i titoli e gli argomenti dei libri) sono vissuti nella guerra come se questa non esistesse o meglio intendendola solo come un accidente (un po' forte, se volete) della vita di prima.

Palazzeschi, no. L'idea di considerare certi lati della vita di guerra come occasioni estreme al suo fumismo funambulesco, era venuta anche a lui fin dal giorno in cui, nudo con gli altri, la commissione di leva lo esaminò e lo verificò soldato.

« Se l'antico spirito mi avesse seguito dentro quelle soglie avrei dovuto ringraziare la sorte di avermici fatto capitare. Mi sarei trovato al colmo della felicità, al centro di uno spettacolo sì assurdo, grottesco, falso, inumano, un assieme di tale enorme stravaganza da sembrarmi che tutti i secoli altro non avessero fatto che lavorare e lavorare per procurarmelo, per la gioia dei miei occhi, per la giocondità del mio cervello. Gli scoppi delle trombe sarebbero sembrati flebili voci, di fronte agli squilli argentei delle mie risate. Avrei dovuto là in mezzo ballare, saltare, gridare, come assalito da follìa ».

E invece, no. L'« antico spirito » non aveva retto alla nuova prova. L'arma del ridicolo, dell'umorismo, dell'ironia non bastava a difendere il poeta dalla prova della guerra: « L'arma potente che il destino mi aveva messo nella mano per l'equilibrio della vita, era caduta ». E d'altronde ragioni morali, consolazioni sto-

riche, risorse d'intelligenza, Palazzeschi non ne aveva: « Io non sono nemmeno un uomo, non ci tengo ad esserlo; io sono una creatura sensuale, un palpito libero nell'aria ». Ma la bufera era troppo grande e veemente perchè quel palpito di libertà potesse essere risparmiato; e il poeta restò solo con la sua disperazione.

In verità, di quanti libri, o diarii, o lettere di guerra abbia letto in questi anni, nessuno mi è sembrato così disperato, come questo *(Due imperi mancàti*, Vallecchi, Firenze). Qui l'anima dello scrittore è nuda e senza velo: Palazzeschi rende conto di sè di fronte alla guerra — alla minaccia della guerra, al fatto della guerra, al terrore della guerra — con una sincerità, direi anzi con una ingenuità, assoluta. Nel buio improvviso che lo circonda, lo vediamo brancolare e aggrapparsi a ogni illusione a ogni vana speranza, pur sapendo che quella è vana speranza, che quella è illusione. In un primo momento, non ancora chiamato soldato, Palazzeschi finge di voler capire la guerra, cerca di ragionare sulla debolezza francese o sulla forza e la prepotenza dell' Inghilterra e della Germania. Lo vediamo riflettersi, studiare, e dar colpi di giro sul mappamondo con ansia; sommare nei preventivi gli uomini e sottrarli. Ma i ragionamenti sono sbagliati, i calcoli non tornano. Palazzeschi cancella, e ricomincia; tenta ora un tono diverso; tenta il lazzo, la beffa, contrappone sè al Kaiser, si riaggrappa all'umorismo. Non basta: la visione, l'ossessione della guerra lo insegue fino a diventare, a un certo mo-

mento, incubo fisico; perseguitato da quell'unica idea Palazzeschi ha il terrore della solitudine, della notte, del silenzio. Si sente che la pazzìa potrebbe raggiungerlo e fermarlo lì, se un fatto pratico e imperativo — la chiamata alle armi — non sviasse d'improvviso la sua vita e, imponendogli consuetudini nuove, nuovi e imprevisti contatti umani, non lo portasse, per l'umana pietà d'altrui, a sciogliere in una crisi di dolore e di carità quel nodo che sembrava volersi stringere e fissare nella follìa. È la parte centrale del libro: sono ottanta pagine giuste: ed io ho il pudore di dirvi che sono *belle*, — di usare un riferimento soltanto estetico, – per il dolore e la pietà umana che dentro vi piangono. Sono pagine lineari, semplici, senza risorse di immagini, senza furbizie di stile. Palazzeschi narra di sè con la precisione disadorna di uno che si confessa; e come tutti coloro che raccontano sinceramente e profondamente di sè, dice cose, all'esterno, di poco rilievo e di poco conto. Conosco qualcuno capace di osservare che in queste pagine di un piantone di fureria che non lasciò mai la sua caserma di Firenze — la guerra non c'è. (Ahimè; e sappiamo che fiera sia stata la guerra guerreggiata per molti dei cari scrittori!)

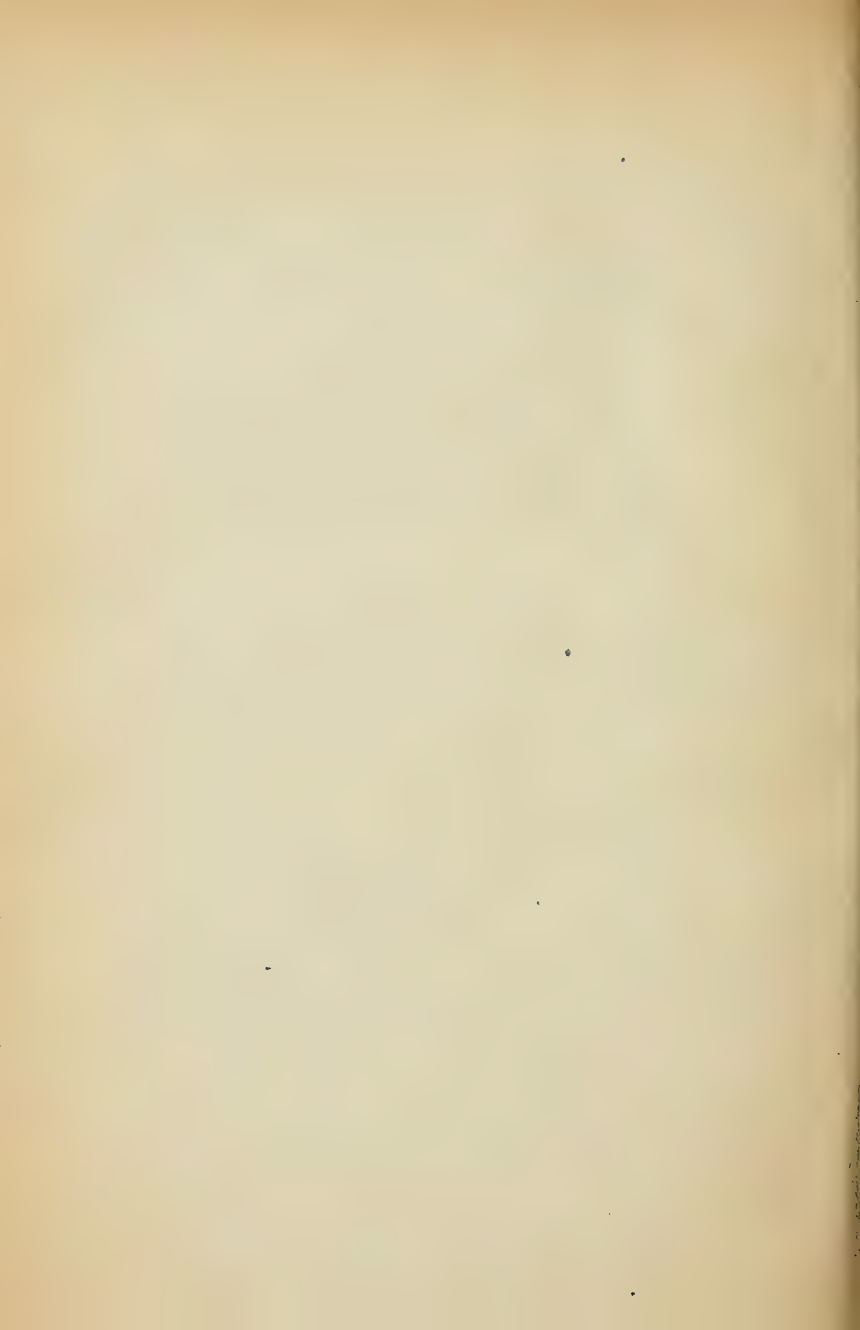
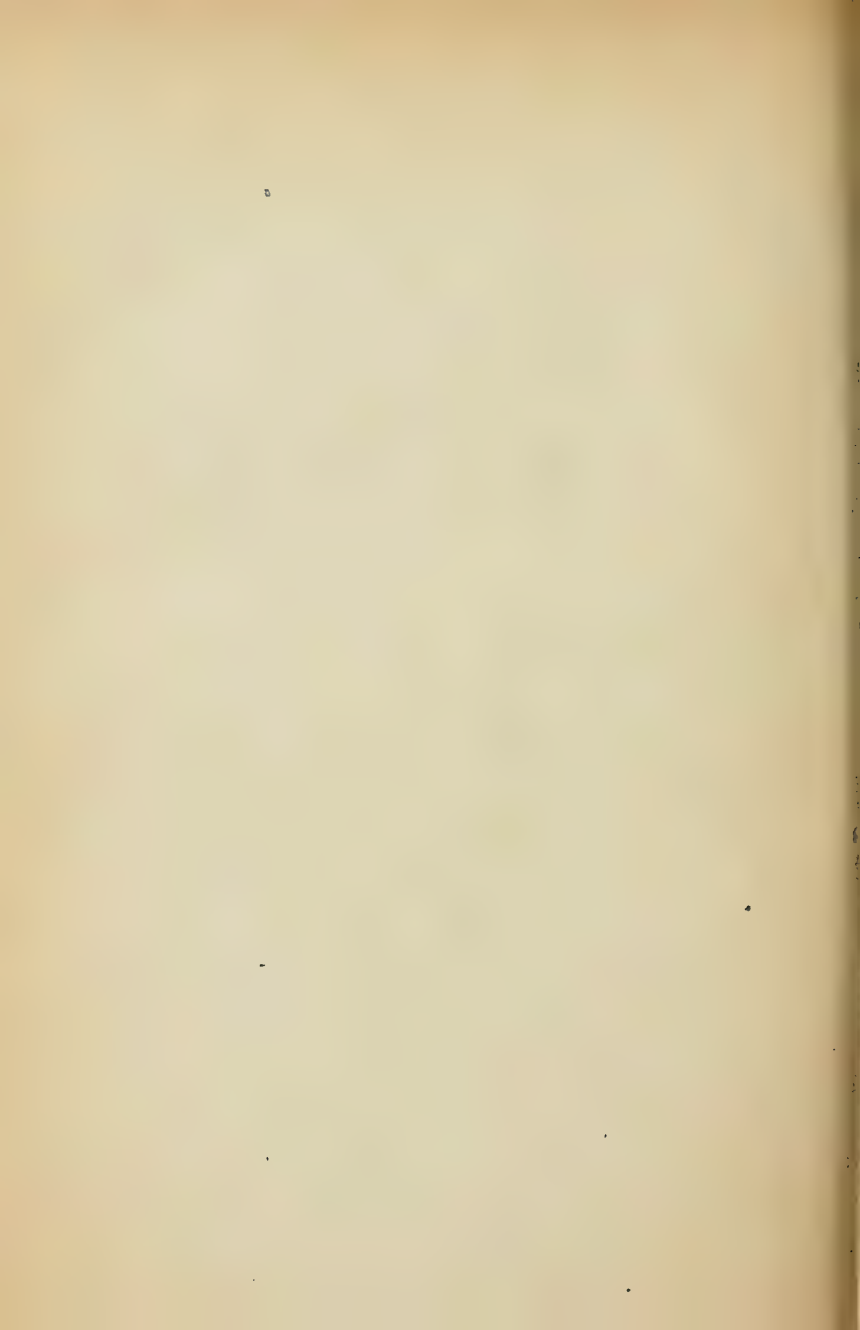
Pace. Palazzeschi, narra soltanto come fu che nel suo squallore, nel suo deserto intimo trovò quel filo di pietà e di amore per gli uomini. La sua vita nuova comincia con l'ingresso, la mattina all'alba, a Santa Maria del Carmine: « in terra, prostrato sulla pietra d'uno scalino, un pianto irruento come il temporale

d'estate uscì dai miei occhi, un singhiozzo dalla gola. Un pianto che potè vuotare fino in fondo dell'anima la suprema amarezza che vi era compressa, fino all'ultima goccia, divenuto poco a poco dolce come una perla di rugiada ». Un'altra volta in Santa Maria delle Grazie, un'immagine offertagli da un fanciullo, lo salva dall'atto dell'ultima disperazione. Non so — ma non credo — che qui si possa parlare di crisi religiosa o addirittura di conversione. Una conversione è caratterizzata da due termini: una partenza e un arrivo; e la natura, moralmente sospesa, di Palazzeschi non li rifiuta neppure; li esclude entrambi. La novità del suo spirito consiste solo in una rassegnata e pur disperata pietà di sè stesso e dei compagni sui quali vede pesare (o lo crede) la sua stessa pena. Il povero piantone di fureria si fa umile, buono, attivo e premuroso per tutti: cerca un rancio per chi ha fame, un posto per chi deve giacere, implora un permesso, dà il cambio, volontariamente, — resta lunghe domeniche solo in caserma — per chi implora un po' di libertà, ritarda, quando può, a un disgraziato l'ora della partenza. Si rende *utile*: non c'è niente di più meritorio per un poeta. Gli altri, i compagni, l'accettano, lo riconoscono finchè ne hanno vantaggio — lo rifiutano, lo scherniscono quando, destinati a partire, lo sanno ormai inutile, e lo vedono restare. Tipi, figure, episodii che non si scordano: lo svenimento nel cortile della caserma — il caporale richiamato che si infila la notte una cuffietta di bimbo, — il poeta cuciniere — il giovane cantore della Cappella Sistina — la fuga a Bo-

logna e la salita di San Luca — la morte del generale di sanità.

Ma, ripeto, la poesia di queste pagine non è nelle cose che dicono e neppure direi nell'arte con cui le cose son dette: la poesia viene loro da quell'aria diseredata e sconsolata in cui nascono. Cose e parole, sentiamo che hanno qui un significato decisivo; quasi di scampo e di salvazione nella vita dell'uomo che le dice.

Sono ottanta pagine giuste: nell'ultima parte del libro, fuori della vita militare, Palazzeschi s'illude, come nella prima parte, di porer ragionare la guerra: di poterla comprendere, di saper distinguere i colpevoli dalle vittime, e di trovare in sè la giustizia per la condanna. Si direbbe che torni (ma questa volta con un'asprezza che vuol nascere dallo sdegno e dalla coscienza) agli atteggiamenti d'un tempo: alla satira, all'ironia, alla beffa. Come per la prima parte, è molto facile rifiutare la logica anche di queste ultime pagine: o la guerra è senza colpa o la colpa è di tutti: e ciascuno l'ha riscattata nel suo dolore, o, più sterilmente, nella sua miseria di non poter neppure soffrire; se non addirittura nella propria etimologica imbecillità.

È il poeta stesso che ci ha suggerito le ragioni di questo rifiuto, quando — franato il castello degli effimeri giuochi e delle ironie — ci ha detto a un tratto, in modo così casto e sconsolato, le parole del suo dolore.

TENDENZE

Julien Benda, l'intellettualissimo critico francese, propone la figura ambigua e irrequieta di Belfagor alle scomposte manifestazioni dell'estetica odierna; così come la Minerva capitolina poteva presiedere alle serene ispirazioni dei classici. E dal nome del falso idolo intitola un suo saggio di investigazione sui gusti estetici della presente società francese: (*Belphegor;* Emile Paul Frères, ed.; Paris).

Tutto il discorso di Benda è implicito nell'enunciazione aforistica dal punto di partenza: « la presente società francese domanda alle opere d'arte emozioni e sensazioni: e non intende trarre da esse alcuna sorta di piacere intellettuale »; e le duecentotredici pagine che seguono, altro in fine non sono che un riconoscimento o un'applicazione del principio enunciato.

L'arte contemporanea — rileva Benda — nelle sue diverse espressioni, ha rinunciato un po' alla volta ad ogni inquadratura e ad ogni anche più elementare sostegno logico e intellettuale; e si limita, ormai, a riferire con un minimo di mezzi artistici e con un massimo di evidenza meccanica, le *impressioni*, le *sensa-*

zioni e le *intuizioni* care al suo pubblico. *Intelligenza*, *ingegno*, *idee*, non se ne chiedono.

L'esercizio riposato dell' intelligenza, l' abitudine dell'ordine, il compiacimento della logica, l'amore alle idee nette e alle cose chiare, e infine quel senso di calma e di tranquillità che qualcuno forse sa ancora gustare nella considerazione di un concetto o di una idea generale — tutte queste virtù di un tempo, non solo non sono apprezzate dai nostri contemporanei, ma hanno anzi il potere di urtarli, di irritarli di esasperarli. Oggi occorre essere entusiasti, frenetici, invasati; oggi tutti portano il tirso, e poco importa poi se pochi sono i posseduti dal dio.

— Spinoza era ebbro di eternità! — esclama Benda — e gli uomini moderni allora si sentono meglio in carattere, quando sono ebbri di contingenza.

Se diamo ora uno sguardo attorno, facilmente riconosciamo nelle applicazioni e nelle deformazioni degli scrittori più in voga, i segni e le conseguenze di questi gusti del pubblico. Il valore estetico che si è voluto conferire a quello che in sede di psicologia più semplicemente era chiamato *documento umano*; la predilezione per le autobiografie, per le confessioni, per l'arte infantile, o per l'arte primitiva interpretata, a forza, per infantile; il rispetto per ciò che uno è — qualunque cosa sia, — elevato fino al culto (l' *ipseismo)*; la passione per il peggio teatro contemporaneo nel quale non si ha che la rappresentazione fisica di un caso di vita, senza che mai si arrivi ad un carat-

tere, ad un concetto, a un'idea; il furore per il cinematografo — abolizione non solo delle idee e della logica, ma persino della parola — esempio massimo e nel suo animalismo integrale, massimo risultato dell'estetica contemporanea; la religione della musica e la musicalizzazione di tutte le arti; — tutte queste, ed altre simili, sono predilezioni e conquiste dell'estetica nuova.

Benda le denuncia.

Da quando pensa e scrive, Benda non ha abbandonata per un'ora questa pedana; non ha mai cessato dal richiamarsi, contro tutte le deviazioni o le importazioni dei vari romanticismi europei, al *vecchio culto francese per l'intelligenza;* e ha scritto, per questo, *pamphelets* e trattati antibergsoniani; articoli, saggi, dialoghi di richiamo e di sapore classicista; è arrivato fino a drammatizzare la sua posizione polemica in un romanzo — l'*Ordination* — che ebbe qualche fortuna anche in Italia.

Nella sua passione di veder chiaro, di veder giusto, di non essere ingannato, di capire sempre e ad ogni costo, da anni Benda non perde una sola occasione per valutare e vagliare sulla pietra di paragone di quei classici francesi, greci e latini che tornano più famigliari nella sua prosa (— da Lucrezio, Livio, Omero, Platone, a Pascal, da Montesquieu, Taine, Racine a La Fayette, fino agli ultimi rappresentanti dell'intellettualismo artistico, Ronan, France —) ogni nuovo aspetto e magari ogni parvenza effimera della vita contemporanea.

Certamente, Benda è intelligentissimo.

A un certo momento però l'intelligenza di Benda si arresta; e sembra che tema, seguitando, di dover negare anche sè stessa.

Quali sono — si domanda infatti lo scrittore — le cause di questo prevalere degli elementi affettivi e istintivi sull'intelligenza e la logica, nella estetica contemporanea? —

Benda, rispondendo, accenna all'ingerenza degli ebrei e delle donna nella vita intellettuale del nostro tempo: al decadere della tradizione negli studi classici, (specie nello studio della logica e del latino) e al *laicizzarsi* di quello che fu un tempo il puro uomo di studio; reso inutile e impossibile ormai in una società che concepisce la coltura soltanto come complemento e strumento dell'attività pratica.

Julien Benda non si nasconde il valore secondario, di circostanza, di questi suoi argomenti e di queste risposte, tuttavia, però, la sua indagine si arresta qui.

Il male è assai più profondo.

La società moderna, prima che nell' estetica e nella logica, ha perso l' ordine nello spirito e nella coscienza.

Oggi non ci sono più delle credenze o delle fedi; ci sono, al massimo, delle posizioni, che ciascuno volta a volta si sceglie per poter giungere, nel caos contemporaneo, ad un orientamento dialettico e di circostanza.

Di qui, questo tragico senso di fatuità, questo perpetuo spirito di avventura e di pericolo, questo permanere, ad ogni istante, di tutte le possibilità nella coscienza individuale e sociale del nostro tempo. E se le idee hanno perso la loro logica, e se l'estetica ha smarrito il suo ordine, e se, nei nostri libri, i periodi più espressivi della sensibilità edonistica contemporanea si realizzano fuori della sintassi — vuol dire che la logica, che l'estetica, che l'arte, rappresentano al giusto, per quello che è, il tempo nostro.

Nè, sinceramente, c'inspira eccessiva fiducia, neppure a titolo terapeutico, il classicismo di Julien Benda. Poichè ci sembra che, più egli si affanna a stabilire e a esemplificare differenze e opposizioni, più in realtà, come in una legge dantesca, la sua fatica lo lega compartecipe, alla pena degli altri.

Parlando dello pseudo-classicismo di alcuni scrittori dell'*Action Française* giustamente Benda ha rilevato come il loro neo-classicismo, per le sue forme e i suoi spiriti passionali, nostalgici, scomposti, e per le sue pretese di proselitismo, abbia tutti i caratteri che contraddistinguono i movimenti romantici. « È l'amore dello spirito classico preso come argomento di esaltazione romantica ».

L'intellettualismo di Julien Benda ci appare esattamente della stessa natura.

Il suo culto dell'intelligenza non vive come conquista ed esercizio pacato e soddisfatto, ma come risentimento anti-intuizionista e anti-bergsoniano (c'è persino da domandarci che cosa avrebbe fatto nella

sua vita Julien Benda se Bergson non fosse esistito); e nelle sue critiche contemporanee, come nelle degustazioni dei classici, più che la diretta *soddisfazione*, noi sentiamo la riflessa *preoccupazione* dell'intelligenza.

Nè le sue pagine sono così tranquille e serene che un orecchio attento non possa sentirle rotte, sotto, da un' inquietudine e da un continuo scontento. Essere *classicista*, amare cioè i classici, e sapervisi richiamare, come Benda sa, non significa affatto essere *classico*. Classicismo è senso intimo dell'ordine, è coscienza del limite e del fine di sé stesso; sentirsi classici significa sentirsi utili e giusti ad ogni parola che si scrive, a ogni azione che si compie: significa infine riconoscersi al proprio posto in quella rispondenza di rapporti che — quale sia la loro fede — gl' individui che vivono nel tempo devono mantenere con l'eterno.

Il classicismo così inteso — e noi non conosciamo altro modo di intenderlo, che non sia formale e scolastico — il vero classicismo insomma, può raggiungersi e realizzarsi indifferentemente nell'ambito della classicità, come in quella del romanticismo. È così che il più grande classico moderno è per noi colui che fu il capo della scuola romantica, il Manzoni; e, forse, l'ultimo dei grandi romantici è quegli che si disse scudiero e paladino dei classici, il Carducci.

E se i tempi lo consentono, come sembra — poichè già ne vediamo i segni — nell'ordine nuovo del mondo noi non disperiamo di vedere ristabilito il clas-

sicismo, e non in Francia soltanto, proprio da qualcuno di quegli uomini che Benda oggi considera come i più decaduti degli ultimi romantici. Dall'esperienza del male ci verrà la salvezza.

Le reazioni dilettantesche e i ritorni forzosi non servono; e la testa di Minerva noi aspettiamo di vederla ricomporsi in serenità proprio dal ceffo scomposto di Belfagor.

INDICE